目　　次

初版原序 · 1

再版原序 · 7

译者的话 · 8

概要 · 10

一般技巧部分 · 12

一、乐器和它的组成部分 · · · · · · · · · · · · · · 12

二、身体的姿势 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 23

1. 腿的姿势 · 23

2. 持琴的方向 · · · · · · · · · · · · · · · · · · · 25

3. 琴的位置 · 25

4. 头的姿势 · 27

三、左手 · 30

1. 左臂持琴的姿势 · · · · · · · · · · · · · · · · · 30

2. 音准 · 36

3. 左手基本动作 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 44

4. 左手换弦动作 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 48

5. 把位与换把 · · · · · · · · · · · · · · · · · · · 49

6. 颤指 · 71

7. 左手的基本技巧 · · · · · · · · · · · · · · · · · 82

四、右手 · 107

1. 概论……………………………………107
2. 持弓法……………………………………108
3. 运弓……………………………………116
4. 换弓……………………………………124
5. 右手换弦动作……………………………………130
6. 弓位的分配……………………………………135
7. 长弓……………………………………137
8. 短弓……………………………………145
9. 击弓和跳弓……………………………………155
10. 混合弓法……………………………………168
五、发音……………………………………174
1. 概论……………………………………174
2. 弓和弦的接触点……………………………………175
3. 发音方面的毛病……………………………………182
4. 力度……………………………………193
5. 力度方面的毛病……………………………………206
6. 发音练习……………………………………209
7. 音色……………………………………212
8. 音响作为表现的手段……………………………………216

初 版 原 序

这本书并不是一般所谓的“小提琴教程”。它是从教学的角度着眼而写的，其目的比较广泛，不仅要告诉教师如何根据小提琴技巧方面最新的方法去最有效地训练他的学生，并且还要告诉教师如何引导学生去推理思考和培养他对小提琴技巧方面的问题具有分析研究的能力，从而使他进入这样一个发展阶段：即在适当的时候他也能够作自己的教师。因此这本书的对象不是小提琴初学者，也不是已有一定程度的学生，而是善于思考的小提琴演奏者，或是那些愿意成为善于思考的小提琴演奏者。这本书实际上是把小提琴演奏艺术的未经整理的经验提炼成为合乎逻辑的经验（一个更高的阶段）的一个尝试。然而抽象的理论在小提琴演奏艺术中，只有当它的论点经过经验证明正确并提出应用它的具体方法时才有权利存在。由于练习小提琴的最终目的是把作品公开演奏——这是沟通作曲家和听众的“媒介”，因此一个理论未经过公开考验之前不能认为它是有效的。我们恐怕都有这样的经验：一个在小屋中私下试验时似乎效果不错的改进方法或新发现，在音乐会大厅中正式应用时会完全失败，甚至会得出与所期待的完全相反的效果！因此，很值得惋惜的是，上一世纪的所有的伟大小提琴家都没有让我们看一下他们的“工作室”❶，而发展

❶ 指他们拉的很好，但未能向人讲述如何能拉好的道理。——译注。

小提琴演奏理论的人又大都是那些不能够把他们的理论拿来在音乐会大厅中实际付诸试验的人。只有当艺术家们并不满足于仅仅能够最完善地重现一个艺术作品，同时还能进一步负担起一个最胜任的解释者的任务：揭示他如何能够拉得如此完美的秘密[1]——只有这时才可以称为全面发展的艺术家。

直到大约50年前，才开始有了小提琴教程，那时的教程种类很多，各学派都有自己的教程。以后才增加了目前被普遍采用的那些练习曲（开塞〔H.E.Kayser〕、克莱策〔R.Kreutzer〕、加微涅〔P.Gavinies〕、费奥里罗〔E.Fiorillo〕、罗德〔P.Rode〕），同时还采用威奥蒂（G.B.Viotti）、克莱策、罗德、贝里奥、维雨当（H.Vieuxtemps）和斯波尔等作曲家的协奏曲作为教材，按照时代精神来教授学生处理乐句的艺术。先生和学生都很少考虑要去获得什么手段和达到什么目的。相反，在大多数情况下，

[1] 巴依奥（F.Baillot）、贝里奥（C.Beriot）、斯波尔（L.Spohr）、莱昂纳（H.Leonard）和约阿希姆（J.Joachim）等人所写的小提琴演奏法，虽然是很有价值的练习材料，并且有的（如约阿希姆）还从美学角度提出很宝贵的看法，但内容只不过是一些一般化的、无特殊见解的关于纯技巧问题的意见。

直到最近，由于克林格勒（K.Klingler）所发表的关于小提琴技巧的基本原理的论文（以后还将详细阐述），这种情况才被打破。法国著名小提琴家卡培（L.Capet）所著的《弓法技术教程》中也谈到这方面的基本原理，可惜的是所谈范围过于狭窄，只谈了弓位分配方面的问题。斯坦豪森（F.Steinhausen）通过他的关于弦乐器的运弓生理学一书，第一个清楚地证明德国小提琴学派要求过份的、单独的腕子动作是荒谬的。然而由于他本人所受的小提琴的基本训练还不够全面，因而他宣布了某些错误的原则（如关于肘关节转动动作的理论等）。这些原则不仅经不起任何真正的考验，而且如果应用它们，即使原有很好的弓法也绝对会遭到破坏。由于在我写这本书时，没有听到最近几年美国和英国出版过什么关于小提琴教学方法的著作，因此无法在这方面讨论并表示我的意见。——原注。

先生只要求尽可能把一般学生都训练到能够满足剧院乐队或音乐会乐队最大要求的程度，或是把他们训练成为热衷于宣布过去的传统是神圣不可侵犯的、并不加思考地把这个传统继续传授下去的先生。于是那些要求更高成就的、有特殊天才的人不得不自己去摸索前进的道路。总之，它是一种机械的教学方法，这种方法把绝大多数的小提琴演奏者的技巧能力和表现能力都限制在一个很低的水平上。而能够象最亮、最大的星星那样成功地出现并照耀在艺术天空中的那些为数很少的小提琴家，只是由于他们自己的天才，也就是说由于他们的创造性的天才，才获得了这个地位。

由于塞夫契克（O. Sevčik）❶练习曲的出现，才根本上改变了上述的局面。因为只要适当地利用它，任何小提琴演奏者都能达到这样一个水平：能够单独解决以前只是很少人才能够克服的那些困难的技巧问题。然而，正象刚才所说的，只有利用这些练习得当时才能作到这一点。据我所知，在塞夫契克或其他作品中也都找不到关于如何去发现可能发生的障碍或如何去分析和消除障碍的足够的指导。由于塞夫契克作品中的一小段一小段练习是现成的、被认为是“有保证的”和成功的，拿过来就练很方便、也很舒服，使得学生不愿再费力去研究它们的内容。

在大多数的情况下，学生只满足于练习先生给他每天留的练习，而不加以任何思考。于是，在遇到困难时，他没有可作他指导的东西。然而失去前进方向的人不仅是那些走入歧途的人或是那些陷入上述不幸情况中的人，我们每一个人都会遇到这样的时刻：感到不能再前进一步或遇到看起来似乎是无法克服的生理上

❶ 塞夫契克（O. Sevčik, 1852—1934）捷克小提琴家和教师。——译注。

的或心理上的障碍。这个危机可能在艺术家一生中每隔很长的一个时期就要发生一次。在老年时发生则不足为怪，这是自然发展的规律。在老年以前发生则是他自己的过错。那些过早发生了继续发展和前进受阻情况的人，如果在年青时就有人教导他们要对自己演奏小提琴时的所有机械动作加以思考分析，如果他们曾遇到过一个善于思考的教师教他们懂得应该把他们的失败首先看作是“想法上的”错误，并向他们指出过克服这些失败的方法，那么以后他们便可以作自己的老师，能够在他们感到前进受阻时找到继续前进的出路。

教师经常只是满足于宣传传统的原则是不可变更的真理。然而正象马勒（G.Mahler）一次毫不客气地抨击说：“传统是不动脑筋的借口！”。一个伟大的小提琴家常常有一些特殊的习惯，这些习惯无论从技巧上或心理上讲都是完全以他个人特点为依据的❶。而到了下一代，这些习惯就变成了“传统”。这是一件很严重的事。一种演奏法应该以普遍有效的原则为依据。

我本人希望能通过这本书帮助小提琴演奏者清楚地重新去理解过去他一直只能按照“传统”或只能通过本能来判断的那些东西，然后他便能够克服那些阻挡他发展的障碍。这样，大多数人在小提琴演奏上技艺修养不足和只是极少数人具备超人天才不需指导的这种悬殊距离就会在可能范围内缩小。所有善于思考的教

---

❶ 克莱斯勒（F.Kreisler）便是一个很好的例子：他采用了一种最适于表现他本人风格特点的发音技巧。他用弓很少，但加很强的压力，在演奏时用极强烈的、连续不断的颤指（在急奏时也如此）。就是这些极特殊的手段使得他的表现力达到最高峰。然而如果把克莱斯勒这种纯粹是个人的表现手段提高成为一个应该普遍应用的原则，那么这个“原则”所可能带来的后果真是不堪设想了。——原注。

师都有责任来普遍提高小提琴演奏者的艺术水平。

我也很了解，这本书并不能真正有助于那些可以统称之为天生的天才的那些人。然而我们应该注意不要把过多的东西都看作天赋。音量和音色、弓法和指法技巧、敏锐的耳朵——所有这些都是后天可以获得和加以改进的，因为与上述各项有关的官能都具有分辨能力，并且是随着外界影响而变化的。但另一方面，一个人的性格和感情的浓淡则是天生的，只有当他内心意识在某种影响下起了变化时，他的性格、感情才可能随之改变。因此，一个教师首先必须注意在未能确实肯定一个学生的某种缺陷是根源于他的心理上的特殊原因以前，不要轻易便认为这个缺陷是天生的，是难以克服的。

读者当会注意到，本书中并无关于指导初学者应如何练习的专门讲述（只是在将来要出版的第二册❶中有一些关于这方面的一般性的讲述），虽然每个人都知道这方面具有根本性的重要意义，然而对于初学者的指导本身是一门科学，要想在这方面有所著述，首先必须在教授初学者方面有丰富的经验和广泛的知识，了解所要达到的全部结果是什么，因此，我未能论及这方面的问题。也可能这方面的一些专家在看了本书之后，会根据本书中所提的一些原则为初学者写出一些最充实的教程，从而为这方面的工作打下基础。

在本书中我曾尽力使文章清楚易懂，只是在很明显有助于一般理解的地方，我才采用外来语。只是在某些个别的情况下，我才附带注明出处和加一些注解，以免使书内没有必要的注解过

❶ 原书分为两卷，这里是指的第二卷。我们将第一卷分为第一、第二分册出版。——编者。

多。此外，对于不是历史学家的一般人来讲，没有必要去知道发明这个或那个动作的人是某甲还是某乙，因此在这方面我也从简了。基于同样理由，我也尽可能地避免评论那些与我意见不同的作者。

我写这书对我来讲是一件极其重大的事。但在写书的同时，我还得继续作为小提琴独奏者从事演出活动和作为教师进行教学活动。如果不是我的朋友教授马克斯·德索瓦博士（Dr.Max Dessoir）的大力协助，我是很难完成这部著作的。我借此机会向他表示他所完全应得的我最衷心的感谢。

卡尔·弗莱什 1924年于柏林

再 版 原 序

如果希望一本教学用的书在教学方面能永远保持它的价值，则应该随时把一切最新的研究和调查的成果补充进去。自从我开始拟订出写这本书的提纲至今已经过了二十年，虽然在这段期间我们的小提琴演奏艺术的技巧基础和它的纯音乐构成并没有发生任何重大的变化，但我仍愿意更改初版书中的某些细节，删掉某些无意中造成的错误和澄清许多可能为一般学生所误解的定义。

伦敦皇家学院的罗斯贝·沃夫先生曾披阅了我的稿样，并提出一些宝贵的意见，特此表示感谢。

卡尔·弗莱什 1939年3月于伦敦

译 者 的 话

卡尔·弗莱什（Carl Flesch，1873-1944）是著名的匈牙利小提琴独奏家、理论家兼教师。他写的《小提琴演奏艺术》这本书的第一册初版于1924年，以后作者在内容和文字上又作了一些修改，于1939年再版。这本书曾被译成许多种文字，中译本是根据1939年版英译本转译的，现在准备将原书的第一卷分成两分册出版。

各国音乐界对《小提琴演奏艺术》一书评价很高，著名小提琴家克莱斯勒认为这本书是“有关小提琴演奏这个领域内最重要的著作，每个小提琴家都应当人手一册”。著名小提琴家兼教师塞夫契克热情洋溢地祝贺了作者的成就，他在写给弗莱什的一封信中称赞这本书“为小提琴家提供了一本经典著作。”

这本书对小提琴演奏艺术的各个方面作了比较全面和系统的阐述，同时对小提琴演奏中一般常犯的毛病从理论上作了透彻而具体的分析，并提出切实可行的改正方法。在教学思想上，作者强调“有思考的”练习和后天的努力以及技术应为表现服务，反对“天才论”和炫耀技巧等教学观点。在我国目前学习小提琴的人（专业的以及业余的）越来越多、而完整的理论著作仍感缺少的情况下，我们认为出版这本书是有价值的。

本书中的五号黑体字在原文中是说明每段大意的小标题，不

属正文之内。

在翻译本书的过程中，曾注意在不影响原文风格的原则下，尽可能使中译文通俗易解，必要时并加了一些译注。但译者水平有限，因此不论在理解或行文方面都不可避免地会存在着缺点以至错误，敬希读者不吝指教。

概　　要

小提琴演奏的艺术是由三个部分组成的，三者之间有着密切的关系。

1.一般技巧：即指两臂为了能够有把握地、毫无缺点地奏出小提琴所能发出的一切音响效果而应具备的最完善的技巧。这部分也可称之为小提琴演奏中的纯技术部分。

2.应用技巧：利用所掌握的一般技巧来演奏乐曲中的某些技巧上的困难部分，即所谓的“应用技巧”。这部分也可以说是把小提琴演奏作为一门科学来对待。❶

3.艺术的表现：只有在掌握了完善的技术并能正确地应用它以后，才有可能集中全副精力去研究音乐的内容，才有可能让表情支配技术，让技术为表情服务。这部分可以说是把小提琴演奏作为一门艺术来对待。

本书第一卷（中译本分一、二册——编者）专讲一般技巧和应用技巧的原理，第二卷则专讲“艺术的表现”以及一般的小提琴教学问题。

---

❶ 例如，能拉好三度音阶的人并不一定就准能流畅华丽地拉出恩斯特（H. W. Ernst）#f小调小提琴协奏曲中的那两段有名的三度音阶，也就是说，他并不一定就准能把他所已掌握的技巧“材料”很正确地加以应用。——原注。

在研究有关小提琴技巧的基本原理之前，需要先明确这个问题：在这门艺术中是否有不论经过多少年代永恒不变的基本原则？一般应该说“没有”。条条大路通罗马，在这门艺术中并无什么秘诀可用，唯一的差别只是：从某些道路去罗马近些，所费精力要少些。但有一条似乎应认为是基本原则，即完善的技巧，包括发音准确、音色优美以及力度和速度合乎作曲家的要求。任何技巧上的错误都毫无例外地是违反这个基本原则或其中某一点的。我们在学习小提琴技巧时所追求的目标就是要达到完全符合上述原则的理想境地。当然，“理想”常常是达不到的，但我们应该尽力去作，以求尽可能地接近这些理想。

一般技巧部分

一、乐器和它的组成部分❶

意大利小提琴　“意大利小提琴”很久以来便成了“好的小提琴”的同义词。不可否认，大部分好的小提琴都是意大利制造的；但绝不能说所有意大利小提琴的声音都很好。其它国家制造的小提琴也有非常好的。要想辨别一把小提琴的声音质量，必须具有多年的经验和一定的分辨声音的天赋才能。一把好的小提琴的主要特点如下：（1）容易拉响（发声快）；（2）音的传送力强；（3）四根弦的音响平衡；（4）音色动听。能否具备这些条件决定于乐器的制造方法、木头的硬度、油漆的质量以及乐器保护的好坏。

维依奥姆的小提琴　由于维依奥姆（J.B.Vuillaume）“烤”坏了大约3000把独奏用的小提琴，以致现在能供音乐会独奏演出的完善的小提琴极少❷。此外再加上当时他的竞争者和模仿者

---

❶ 我不准备把小提琴这个乐器作为一个发音体而加以详尽的阐述，也不准备逐一叙述其每个组成部分的特点。这段文字只是概括地讲述一些细节，这些细节有一定的重要性，但据我所知，它们的重要性在教学中从未获得适当的阐述。——原注。

❷ 用高温度“烤”小提琴，以破坏木料中的纤维，这是一种人为改变木质的方法。如靠自然作用，则需要很多年代以后，木料中的纤维才会自己败坏。——原注。

所"烤"坏的也大约有3000把小提琴，则至少有6000把制造精巧、式样美丽的好琴被毁掉，不能再为艺术服务。这都是由于维依奥姆的固执造成的。幸亏他在初期和末期制造了一些正规的、声音极好的小提琴，还可以弥补一下他这种不适当的癖好所造成的损失。

琴的大小 一般说来，手的大小正常或手小的人最好用较小的而不用较大的乐器。在买布雷西派（Brecian school）制造的小提琴（Maggini—马基尼牌）时特别需要注意大小是否合适，不要过大。此外还应该知道，许多小提琴虽然大小正常，但是它们的右上方不是椭圆而是圆形，因此比一般的琴难拉。儿童用的琴大小一定要和他的手成比例。如果为了拉的声音响些而让孩子用与他的年龄不相称的大琴，一定会影响他将来的发展。

试琴 选购一把小提琴是艺术家一生中具有极深远影响的一件事情。如果说小提琴家一般很少能够找到一把既和他的才能相称、音色又合乎他的口味的乐器，这主要是由于在他挑选乐器时只根据主观印象而不根据客观条件来决定取舍（几乎毫无例外每个人都如此）。试琴时受以下因素影响很大：（1）本人的已确定的个性；（2）当时本人的情绪；（3）天气；（4）周围环境；（5）个人爱好；（6）帮助选琴的人的多少带些偏见的意见。由于这些影响，以致无法对琴的内在的、永恒不变的那些性质作出明确的判断。在音的表现上具有独特方法的那些小提琴家（大都是最杰出的小提琴家）在试琴时反而得不出正确的判断，因为琴的特性将被他们的发音特点所湮没。此外，由于翻来复去地比较两把乐器，会使听觉迟钝，也常常会得出极其错误的结论❶。

新琴 在我们现在这个时代，由于老的意大利琴价格非常昂

贵，那些不富裕的年青的小提琴家无力购买，因此很多乐器制作师曾设法改善新琴的声音质量，以便使之能够代替老琴。但是到目前为止还没有能找出一个被公认为完善的方法。要想评价一把提琴声音本质好坏，必须采用不受主观影响的、客观的、科学的判断方法，既然现在尚未找出这种方法，因此总难作出十分可靠的评价。

要建立科学的方法必须作到以下两点：首先必须从物理学的观点去确定“美的”和“不美的”声音区别在哪里（例如查明两种声音所含的泛音的数目和种类、振动幅度、反振动矩〔Anti-

---

❶ 过去几年中，在巴黎举行过一些比较各种不同制造的新旧小提琴竞赛会，比赛结果，一些近代小提琴制造师反倒获得优胜。但以后私下或在音乐会中再试验时，却又未能证实上述的判断。产生这个矛盾的原因是因为在竞赛会上虽然把会场完全遮黑，作了关于消除某些主观影响（例如，由于看得见演奏者和乐器而可能产生的任何影响等）的尝试，然而演奏者个人的发音、他的情绪以及听众的情绪等因素却无法消除。维达尔(L.A.Vidal)在他所著的《弦乐器》（巴黎1876年版）一书中谈到了这样一件很有意义的事情：在19世纪初叶，物理学家萨瓦尔特(F.Savart)向法国科学院提出要求，请科学院考虑他在小提琴制造方面的一项新发明并把他用新法制造的琴的声音和那些老的、公认为好的琴的声音加以比较。法国科学院于是组织了一个调查委员会，其中包括最有名的法国音乐家，并指定他们之中的凯鲁比尼(L.Cherubini)、克莱策、罗德和巴依奥专门负责把萨瓦尔所制的新提琴和保存良好的斯特拉迪瓦留斯（A.Stradivarius）和瓜涅留斯（J.Guarnerius）等名小提琴加以比较。比较时也注意了为了消除某些可能的主观影响而让演奏者在隔壁的屋内演奏。比较结果，委员会认为萨瓦尔的小提琴声音无疑地比斯特拉第瓦留斯和古阿涅留斯小提琴声音好。

鉴于评判员都是具有很高地位的人，他们当时的判定当然是正确的，虽然如此，但经过几代以后该判定是否仍有效则很难断言，因此应该永远不再进行类似的比较尝试，因为它不能彻底说明问题。一个乐器只是在试验的当时令人满意是不够的，它还必须能够永久保持其优良的性质不变，但这点只有过许多年之后才能证明。——原注。

vibratory moments]、合音[1]等等）。其次还要设法使声音的所有这些物理属性(它们不是给人以快感便是给人以恶感)，通过它们自发的运动，表现在图表上。只有用这种方法才可能对一个乐器所固有的各种声音质量作出无可争辩的、科学的和客观的评价。从事研究这方面问题的人最好去研究解决上述两个问题，而不要把力量放在徒劳无益的试验上，因为如果不能客观地看待试验的结果，则这些试验的价值总是可疑的。很奇怪，一直到现在还没有人想到用留声机来充当这个公正无私的审判官的角色。把声音用留声机放出来，这样至少可以消除演奏者个人的影响，而且录好的声音可以随时拿来作比较。

琴的保管 琴好固然重要，但是对琴的保管也同样重要。在这方面简直不知道有过多少"犯罪"行为！很难令人相信的是，许多小提琴家（并且还不是很坏的小提琴家）竟认为琴上的松香末越厚越好。难道他们在自己身体的保健方面也奉行同样的原则吗？每次用完琴后应将它擦干净，同时还应该用一块柔软的布把弦上的松香擦掉，不然时间久了弦上会凝结一层硬松香皮，妨碍琴弦自由出声。乐器里面也会积存下大量的灰尘和松香末，而演奏者总是等到由于某种原因必须把琴拆开时才注意到这一点。我认为经常用的乐器每年都应该把积存在它里面的脏东西清除几次。清除的方法：可从 *f* 孔往琴里倒一把烤焦的米粒，然后用力摇晃。这种方法对琴毫无损害，但对改善琴的声音却有令人意想不到的好处。小提琴连续使用的时间过久，声音可能变得"疲惫"和"软弱"，特别是在温度较高的音乐厅中更易如此。要想避免

[1] 合音指二音同响时产生的第三音，其频率或等于二音（或其倍数）之和或等于二音（或其倍数）之差。——译注。

这种情况，可以在演出的二十四小时以前把琴弦定低8度，以减弱琴弦对面板的压力。把加在薄的面板上的沉重的压力暂时放松一下，乐器就象重新喘了一口气一样，再拉时，声音特别明朗。

弦的粗细 此外，弦的粗细对发音也有很大关系。四根弦粗细的正规比例如下（以毫米为单位）：E弦（皮的）63／100；A弦82／100；D弦190／100；G弦82／100。比例不对，五度关系就很难准确。此外，弦若太粗，则弓子施加的原是正常的压力就会太弱；反之，弦若太细，则弓子施加的原是正常的压力就会太强。好的意大利琴所需琴弦粗细要看具体情况，只有经过反复试验以后才能确定❶。确定后，应该用量弦器把这些弦的粗细记录下来，这样作虽然繁琐，但却是必要的，否则弦的比例不对，上述缺陷将不断发生。用拉双音方法测验弦的度数是否准确时，用小六度比用常用的五度要好，因为每个小提琴家根据个人的经验都知道拉准小六度（例如拉 D2 G2 ）时两个手指应该靠近的程度。声音稍微不准他立刻就能知道哪一根弦音不准，如果再在相邻的弦上平行地拉一个小六度音程，就更容易发现哪根弦不准；

---

❶ 我们先人用的弦比我们现在用的要细，这一事实可以从下面事情中得到证明：约30年前肖特（Schott）琴弦制造厂的厂主拿出一封帕加尼尼写的信给著名的小提琴家黑尔曼（H.Heermann）看，帕加尼尼在信中附了一些琴弦样品，要求当时的厂主照那些样子为他制弦。黑尔曼借出这些弦，用量弦器测量其粗细，测量结果使他很惊奇，D弦很软，其硬度和今天所用的A弦一样，A弦则和今天的E弦一样细，E弦只象一条粗的线而已。另外，弦细这个事实似乎也可证明以前的小提琴从不强调要奏出“大的”声音。

附带说一下关于G弦的好坏问题。只有很少的专家懂得：G弦的所谓“皮的内心”（即E弦）越粗（它在G弦的顶端露出一节，因此可以知其粗细），外缠的铝丝越薄，则弦越易出声，根据这个事实，他们能够利用量弦器确定G弦的音量。——原注。

但拉五度时手指不易按准，以致很难确定两弦之间的度数是否准确。

金属弦 在世界大战期间，几世纪以来的一个传统慢慢地在改变着，最后终于完全被打破，这是小提琴演奏用具方面的一个重要的变化，我指的是用金属弦代替皮弦❶。金属弦的好处很多，难以一一列举。总之，由于金属弦不易松弦或断弦，因此在公开演奏时不仅技术上更有把握，而且从音乐方面来讲，享受的心情更增加了，这是毫无疑问的。用皮弦演奏平滑的巴赫的恰空舞曲简直就象赌博一样危险。现在，一个演奏家，如果他的琴上是金属E弦，缠铝丝的钢制A弦和缠铝丝的皮制D弦，则他可以带着一种舒服的心情走上台去，不必象过去那样担心皮弦“出事”。从前的小提琴独奏会很象马戏团表演，演奏常常会中断几次，演奏者从台上匆匆地跑进去换弦，这样便无可挽救地破坏了所给予观众的艺术印象。金属弦和皮弦的音色差不多，只是金属A弦在和D、E弦的关系上音稍微高一点，可能影响拉双弦时的音准，这是金属弦的唯一缺陷，希望从事这方面研究工作的人不久能找到补救办法。

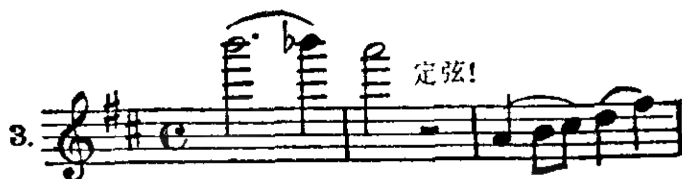
定弦 一般来讲，我认为应该用左手定弦。用右手拧弦轴既不雅观又不方便，而且右手不能在演奏进行时定弦。例如，演奏巴赫的恰空舞曲共需十七分钟，在演奏进行时E弦常常会自动松低半音，要想使全曲的演奏不中断，必须在下面这些地方定弦：

---

❶ 我只记得有两个小提琴家，由于手过份地出汗，早在20世纪初时，便已在公开演奏中大胆地使用金属E弦了。他们是布尔迈斯特（W.Burmester）和维太克（Witek）。——原注。



演奏帕加尼尼D大调协奏曲（威尔海尔米〔A.Wilhelmj〕改编）时，在拉到康蒂列那❶第二次出现以前，E弦总要降低一些，而小提琴家在这里只有很短的时间定弦：



最重要的是，一定要把弦轴拧紧，使它不致滑动。因此上弦时须要用特殊的方法。先必须将弦的端头压在底下（见插图中的图1），然后再拧弦轴。此外，还要让拧上的弦紧靠弦槽的里边，这样可以把弦托住并阻止它回溜（见图2）。定弦应该用左手，用食指拧弦轴，定A、E弦时用拇指抵住一边（见图3），定D、G弦时用无名指和小指抵住另一边（见图4）。只有当我的学生确能按照上述方法定弦并且左手具有必要的定弦技巧时，我才允许他登台演奏。

和钢琴伴奏定弦 许多小提琴家在和钢琴伴奏合作时习惯于把弦定得太高。这两种乐器的音高有些差别是由于：小提琴是按纯五度定弦而钢琴则由于平均律的缘故每个五度音程都比纯五度

---

❶ 原名 Cantilena，意即优美如歌的旋律。——译注。

小一点点（每秒钟约差几个振动）。因此，如果把A弦定得和钢琴一样，那么D、G弦从一开始便比钢琴上的音低。我个人愿意先定G弦，让伴奏者弹三和弦：　　。这样定的结果，其它三根弦势必较钢琴上同样的音稍稍高一些，由于经过演奏弦总要降低一点，开始时稍高，以后则刚好合适。

和乐队伴奏定弦　和乐队合奏时，小提琴独奏者通常总是按双簧管的A音定弦。如果定得分毫不差就很危险。不到一刻钟（特别是当室温很高时），独奏者就会发现自己的弦比第一小提琴的弦低1/4个音，因为平常第一小提琴在演奏前总是把弦定得比木管乐器高一些。因此独奏者总是要处于左右为难的境地：要不就是在开始演奏时定的弦太高，但以后音慢慢就准了；要不就是开始时弦对，但以后越拉音越低。两相权衡，应采用弦定得稍高的办法，因为它的坏处较少，听起来不象采用另一种办法时那样刺耳。此外，好的演奏条件也是绝对必要的。音乐厅内的温度、弦的新旧以及第一个独奏曲子的长短等都是决定定弦时应比标准A高多少的主要因素❶。

一般应避免用手指使劲拉扯琴弦的方法把弦降低或用力压弦枕以外的弦的方法把弦增高。可是当定弦的时间只有短短的几秒钟时，那也只得用这种方法了。此外象：

列格：奏鸣曲 作品42号之1



❶ 不幸的是，在过去几十年中，乐队中木管乐器和弦乐器之间音的协调合作是极令人不满意的（常常是由于指挥掌握不够造成的）。独奏者必须在两个不同的音高之中选择一个。拉穆勒（C.Lamoureux）指挥时则不辞辛苦地亲自帮助他的120个队员中的每个小提琴手按标准A音定弦！——原注。

这段音乐，由于左手拨弦（+），在头几小节中就要走弦，这对整个演奏将起极不利的影响。因此我个人在演奏这个曲子之前，先以用力拉扯D和A弦的方法定准二弦，从而使得这两根弦音高稳定（如不用拉扯方法，以后二弦必将滑低）。一般来讲，可以说在使没有用过的新弦时，这种拉扯的办法是唯一能使新弦很快合用的办法。

琴马　在不属于琴身主体的那些另件中，毫无疑问，琴马最重要。根据实际经验，琴马应注意以下几点：马的左边要够高，以免G弦振动时触指板发出“戛戛”声。右边可以比左边低很多，以减少手指按弦时所需的力量。马的弧度应以用较强压力拉中间两根弦时弓子不碰邻弦为原则（德国制琴师喜欢作较平的马，意大利制琴师则喜欢作弧度较大的马）。马子太高，则弦难于发音。然而马的高度常常决定于指板的位置，而后者又决定于琴颈的位置。如琴颈过于平低，指板将随之降低，结果琴马必然也要降低，这样发出的声音带有压抑的性质。琴颈如过斜，指板就会太高，结果琴马必然也要提高。附带说明一下，经验告诉我们，面板平的琴适合用高马，面板凸的琴适合用低马。马的厚薄应决定于乐器本身的性质，不易出音、声音较闷的琴应用较薄的马，声音响亮的琴应用较厚的马。马放的位置决定于：*f*孔的位置、琴各部分长短的比例以及音柱的位置。只有在这方面有专门研究的人才能决定究竟应放在哪里。如果琴马位置不对，还可能影响音准。琴马如离音柱太远，声音会发“空”，如离音柱太近，E弦的声音便会尖锐刺耳。琴马和面板应该差不多成直角（其程度要看马脚是如何安放在琴身上的）。琴马究应直立琴上还是应稍向后仰一点，在这个问题上意见有所分歧。无论如何可

以肯定，琴马倾向指板对声音的影响是极坏的。根据我个人的经验，我认为琴马过分后仰对声音也是同样不好的。琴马应放在两个f孔的正中间，偏左或偏右都会明显地影响声音。

无根据地修整琴 许多小提琴家都有这样一种毛病，只要他们对声音不满意就认为完全是乐器本身的问题，于是毫无根据地换弦、换马、换音柱或移动音柱。这种作法会产生许多毛病。他们甚至有时还随意地把琴“拆开”，不断更换低音板，企图最后能碰到他们寻求已久但始终没有找到的那个理想的低音板。如果经常拆琴，琴面板内的边条很快就会坏而需要换新的，裂纹也要增多，这样，很贵重的好琴肯定将会慢慢地被毁坏。这些人一般总是只看到乐器方面的微小的不足，而看不到自己技术方面的严重缺陷。其实造成他们内心不满意的主要原因往往是后者。除了以上情况之外，外部条件如湿度太大（阴雨连绵的天气）、空气过于乾燥（天气蒸热）、弦或弓毛不好以及许多其它因素（如光线等）也能暂时地影响乐器的声音。正如在未征询专家意见之前，谁也不愿意让外科大夫的刀子在自己身上动手术一样，在未请教专家和未经仔细考虑之前，应该避免对自己的小提琴作任何改动。

一把好的小提琴只有在演奏者情绪最佳的时候才能充分发出它的完美的声音。因此有好的乐器的人在练习时绝对应该不用它，而用另一把大小比例与之完全相同的“代用的小提琴”，以延长好琴的寿命。这样，在以后表演时，好琴将会以它的全部力量发出最美的声音来报答主人对它的爱护。

弓子 一把小提琴声音的本质不会因演奏者不同而改变，但是对弓子本质则不能作客观的判定。因为不同的持弓派别有着不同的标准，因此它决定于演奏者每一个人。但无论如何，弓杆不

应过硬或过软，这两种弓子对发音都有不良影响。弓子应拧紧些还是放松些则是个人习惯的问题（参看109页）。弓子重量从52–62克❶不等。我认为58克❷的重量最合适，弓子若太轻（54克❸以下），应绝对不用，因为拉到弓尖时需要额外地多加很大压力。有的弓子用印度橡胶代替银丝缠在弓杆上，我个人是不喜欢用这种弓子的，特别是橡胶一直缠到弓枕、使得手指不能和木头直接接触的那种弓子我更不喜欢。大约30年以前流行一种把弓枕的直角的尖端锉掉的风气，我认为这是绝对有害的，因为拇指正是靠这个直角的尖棱才能把弓握紧，如果拇指放在陡然倾斜的枕上，只要手出一点汗，就有滑落的危险。从托特（Tourte）开始，从前许多制弓者所做的弓子都较一般正规的弓子短1至2厘米。近代制弓者放弃了这种作法。我个人认为，完全不作那种稍短的弓是没有道理的，因为右臂很短的人（许多妇女都是这样）用这种弓子是绝对需要的，否则右臂短的人要想在拉到弓尖时还保持弓子与琴马平行，臂必须向前伸张过远，要不然右臂就自然要向右下方拉弓（一般这种情况最多），如果弓子滑向指板，这样在拉强音（*f*）时声音会突然“破裂”，而拉弱音（*p*）时则不能保持声音的均匀（参见122页）。

不要擦很多松香，因为松香多了声音会出“喳喳”噪音（即使弓法技巧高也难避免）。在松香上来回擦三次就足够了。

如平均每天拉琴三或四小时，则每月弓毛都应更换。用旧而少的弓毛拉琴是非常有害的，因为需要增加过大的压力。

---

❶ 约合$1^7/_8$或$2^1/_{16}$两。——原注。

❷ 约合2两。——原注。

❸ 不到2两。——原注。

二、身体的姿势

1.腿的姿势

腿的姿势 我们先来确定一下最好的腿的姿势。这个问题表面上看起来不是什么大问题，实际上它是非常重要的。即使是最简单的手臂动作也只有在腿的姿势摆得很合适时才能作好。当我们锯木头时左脚必须站前一些；劈木头时两腿一定要分开；推咖啡磨时坐着最省力。由此可见象拉小提琴这么复杂的动作当然也只能有一种最合适的腿的姿势。可是实际上一般采用的有以下三种不同的姿势：

（1）两腿紧密靠拢、两脚成直角的姿势（见图5）。许多老的小提琴教授法仍然主张采用这种所谓“勤勉学生的姿势”。从解剖学的观点来看，这种姿势排除了身体自由平衡的可能，因此不应采用。在演奏技巧困难的地方，这种姿势会使演奏者感到动作的自由受到很大限制，演奏者这时常常会本能地改用第二种姿势。

（2）两脚成锐角的姿势（见图6）。这种姿势毫无疑问比前一种好一些，但有下述坏处：左脚或右脚如向前迈进约四吋，上半身将自然而然地要随着向右或向左转一个约75度角，结果自己站的位置要不就是不面向谱架，要不就是不面向听众。此外，这样站时整个身体四分之三的重量都落在后腿上，很易引起

腿向里弯或臀部凸出，使身体外形很难看。而当演奏者想把身体的重量移到右腿上去（左腿向前迈一步）时，身体就要向前倾斜，这种姿势极不美观，而且立刻会使听众对所期待的演奏产生一种没有信心的感觉，这是难怪的，因为演奏小提琴和日常生活中的活动一样，无论干什么事，两腿一般都必须牢牢地站直。

（3）两腿分开（跨立）的姿势（见图7）。最近十几年来几乎所有独奏家不约而同地都采用这种姿势，因为这样站立，支持身体的面积较大，身体可以获得必要的牢稳，而且动作不受限制。从美学的观点看，这个姿势也许不无可指责之处（特别是当两腿过份分开时），但它实际的好处很多，以致大家情愿放弃那种看起来比较优美的“跳舞”姿势而采用这一种[1]。

身体的姿势 演奏时上半身的摇动一般总是较大，下半身不可能不受影响。上半身一动，身体重心就要暂时移动，因此下半身须作出相适应的动作（有时左右“摇摆”）以维持身体平衡。有些教师甚至当学生内心感到极强烈的情感冲动时也不允许身体摇动。这首先违反心理学的下述基本原则：每一种内心的情感都要求通过动作表现它自己。在需要奏出富有表情的效果时硬要演奏者保持僵直不动的姿势就好象给牲口加上紧得无法忍受的羁绊一样（两臂有其近似“专职”的动作，不能随便摇动，故不在此列）。但另一方面，如果摇晃身体成了一种习惯，每拉一弓都要随着摇晃，这无疑是有害的，因为为了摇晃所花费的力量是独奏家为了演奏所付出的全部力量中的一部分，但这些力量却白白地浪费了。只有那种在不能抑止的内心冲动下产生的下意识的摆动

---

[1] 女演奏者采用这个姿势时，为了美观，可以站得斜些，不要直接面对听众。——原注。

才能给人以愉快感，甚至于看起来也好看，而无目的地来回摇动是不折不扣的坏习惯。

一般来讲，我非常主张让学生（甚至在他较早阶段）不仅站着拉，也要学习坐着拉，最主要的理由是：儿童如站得太久可能妨碍发育，还可能养成腿总是弯曲的毛病。其次，大多数拉小提琴的人将来的职业是要坐着的（如在乐队演奏、拉室内乐曲或教学生），而坐着拉琴时维持身体平衡的方法与站着时不同，须要经过一定时间以后才能习惯坐着拉，因此不如提早先练习。

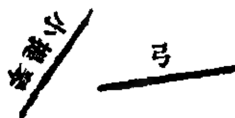
面对着听众演奏声音好还是侧面对着听众声音好，这个问题很难肯定。一般都认为持琴的方向与音乐厅内一排一排的坐椅平行时音波在厅内的回声效果最好。

2.持琴的方向

持琴的方向　从图8可以看到正确的持琴方向；只有这样持琴才能使运弓方向线与琴马平行。如果琴的方向过分偏左，则拉到弓尖时弓与马的相对位置将成为下面的样子：



如果琴过分偏右，就又成了下面的样子：



由此可见，如果持琴方向不对，对运弓是多么有害。

3.琴的位置

琴的位置　琴应该放在锁骨上，用左下颚夹住，左手只是给

予一点支持，绝不可因之而妨碍换把的充分自由。但琴边的厚度只有2或3厘米，而下颚与锁骨的距离（通常叫作“颈长”）要长达4至8厘米。针对这种情况，我们只有两种办法：或是将肩部耸起，或是用一块小的肩垫把空处填满。如果能够不用肩垫那当然最好，因为首先琴背和演奏者的身体接触比较直接，有助于音波的传布。然而绝不应用耸肩的办法，因为耸肩会使肌肉紧张，结果一定会对整个左手技巧起不良影响。在这种情况下，颈长的人只好采用坏处比较小的加肩垫的办法了。至今我还不习惯于使用“升降腮托”（即所谓“布拉格”腮托）。妇女常喜欢用的弹簧肩垫也没有什么好处。肩垫的大小应该适合于要充填的空隙的大小，每个人的情况不同，不能统一规定。加上肩垫以后若能放开左手继续持琴半分钟而不感到费力，则这个肩垫的大小和形状可以说合适了。如果肩垫太厚，持琴的姿势就会变成图9那样，琴的高度介乎水平与垂直之间，这样的确拉低弦比较方便（因此乐队或四重奏中的第二小提琴手非常喜欢这样），但在拉E弦时右臂离身体太近，而且左手手指很容易从E弦上滑落。因此每个小提琴演奏者都应反复试验和变换他的肩垫，直到它能够使他持琴牢固、姿式正确（见图10）为止❶。

持琴的高度 关于持琴的高度，我们知道，若是持琴太低，弓子很容易滑向指板，而在指板上压弓对音质的影响非常不好。此外，持琴过低声音将不响亮。持琴过高虽不象过低那样有害，

---

❶ 包括克莱斯勒在内，许多小提琴家用一种人为的制造肩垫的办法：演奏时外衣不扣上，把外衣的左襟翻过来，这样衣肩支持琴的力量增加一倍。当然也有许多人不敢敞着外衣拉，怕弓子会穿进钮扣洞中，如果敞衣拉琴，将引起他们精神上的不安。——原注。

但也应避免，因为过高时弓子会产生一种靠近琴马的自然趋势，结果（特别是在拉分弓时），很容易发出“喳喳”的噪音。发出完美无疵的音的关键在于要能根据强弱变化，运弓快慢和声音高低等不同情况来选择弓与弦的适当的接触点（在175页中有详细说明）。要作到这一点，必须保证弓能在琴马与指板之间自由移动，而弓子只有在水平面内才可能真正自由移动，因此琴不能过高或过低。

腮托 腮托也是一种不得不用的、但是有害的东西。如不用腮托，和下颚接触的左下端的琴面不久就将被下颚磨坏或被汗水浸坏，此外，由于被下颚直接夹住，这一部分琴面在发音时不能参与振动共鸣。因此每一把带腮托的琴拉起来声音总要比不带腮托时响得多。腮托的缺点是阻碍了琴与头部的直接接触。由于这个原因，我个人常常对我不得不用腮托拉琴这一点感到遗憾●。

最合用的是一种较宽的腮托，它的右边弯曲地稍盖在系弦板上面一点，可以避免下颚直接压在系弦板上妨碍发音，此外，它还使演奏者在需要时可以将琴稍向左移。

4.头的姿势

有以下三种可能：1.直立，2.倾斜，3.斜躺。哪一种最好？为了回答这个问题，我们必须知道，三种不同的姿式使演奏者对

● 18世纪时还没有腮托，那时小提琴家都用他们的下颌夹住琴的右边。如果我们有兴趣试一下，我们会发现这样夹琴在拉高弦时很方便，而在拉低弦时则较费力。此外，我们耳边听到的琴声响度增加了一倍，时间久了感到很难忍受。但我们的先人如何能够忍受这个情况呢？很可能是因为当时他们一般都习惯于拉弱音。这一点从这个事实可以得到证明：在19世纪初期以前，人们喜欢用音量较小的、发音较柔和的阿马蒂（N.Amati）型的琴，而不喜欢用音量较大的斯特拉第瓦留斯和古阿涅留斯型的琴。——原注。

声音的感受有所不同。如用第一种姿式，声音并非全部都直接地传入演奏者的耳中，一部分声音是经过墙的反射后传人的，听众听到的也是这样的声音，可以称之为“客观的”声音。耳朵越靠近琴，听到的声音越响、越“主观”，因为这时声波是直接传到演奏者的听觉神经的。耳朵离琴越远，越能辨别出发音的好坏，越容易听出毛病和杂音。当我们把耳朵靠近发音体时，就会主观，就会沉湎在“自己的”“美妙的”声音中，而不加以判别。因此大多数小提琴家都有这样一种倾向：在拉“康蒂列那”时把耳朵靠近乐器，而在拉到需要小心、技巧困难的片断时则把耳朵较远地离开乐器。这种改变头部姿势的动作几乎无一例外都是自然而然发生的，是内心最深处情感的下意识的流露，常常是出于真诚的热情激动。因此应注意不要去尝试给这种动作订出应遵守的规则。只注意不要错用这种动作就可以了。例如，在练习技巧困难的片断时，如果总是习惯于把头斜躺在琴上，从而使他不能对自己所奏出的声音进行客观的判别，这等于是自欺欺人，结果技巧一定很不牢靠。同样，如果硬要头部保持僵硬直立的姿势，人为地压抑内心深处的激动，使之完全不表现出来，结果一定形成演奏过于拘谨。因此，我主张在拉练习时要保持头部直立的姿势，在演奏音乐时应允许头部自由动作。

下颌触及系弦板是有好处的，这样可以加强头和琴的接触，但应避免对系弦板加任何压力，否则将对弦的音高有不利的影响。下颚应该压在腮托上，但是下颌只能轻轻触及系弦板。如果下颌离系弦板过远，一方面演奏者与乐器关系将过于“间接”；另一方面耳朵离琴也将太远，这样对声音的感受又将过份客观。

颈部和琴接触的地方常常因为磨擦而红肿、生疮，这都是小

提琴家的职业病。应该避免对这个“伤口”再加过份的压力，这时可将接触点向左或右、向上或下稍微移动一下。还可将颔上的伤处皮肤推开一些，这样可以找到一个新的、没用过的接触点，这时的皮肤很象一个人为的双下颔。必要时可以垫上一块薄布，但不要用丝绸，以免经磨擦后易使颈部太热。此外，特别是在晚上，应该在红肿处擦上一些药性温和的药膏。刮脸时要特别小心。如果伤口恶化，应找医生看看。

三、左　　手[1]

1.左臂持琴的姿势

左臂、手指和拇指的位置　左右手的技巧能力的合理发展必须建立在符合两手天然的生理特点的基础上。不幸的是，左手有一个动作——它是练好左手技巧的最重要的先决条件——却不得不违反天然的生理特点。我指的是由于左手下臂自肘关节处起向外转动所形成的手的不自然的姿势，这个姿势比手的正常姿势（手臂下垂，手心对着两裤边的缝，这时的姿势最自然）约差90-100度角。此外，拉到高把位时上臂必须明显地向里扭转。大提琴家，甚至于钢琴家在这方面却要好得多，他们的手臂动作起来很不费力。然而，并没有一种指板伸向右臂方向的小提琴，因此我们只有忍受这种姿势。

手臂、手指和拇指三者的位置密切相连并互相依赖。其中任何一个的位置如有改变，其余两个也一定要随着改变。先谈谈拇指的位置。拇指在我们日常生活的经常动作中的状态是什么样的呢？用拇指和食指轻轻地拿着东西，就可看出，拇指既不是完全弯的也不是完全伸直的，而是稍微有些弯曲。拇指在不用的时候

[1] 原文为"左臂"，此处译为"左手"是按照口语习惯，包括手、手指、手臂三部，并非专指手部而言。——译注。

的状态就是这样，这个状态我们称之为拇指的“自然”状态是很恰当的，拇指持琴时也只有这种状态最合适（用拇指轻轻地、松弛地持住琴颈的一边，食指的第三个关节持住另一边）。用拇指的哪一部分接触琴颈，主要应决定于其余的手指而不决定于拇指本身，更确切些说，应决定于其余手指的长短，因此每个人的情况不一样。马尔西克（M.P.Marsick）曾口头建议过用下述方法找出适合每人的拇指和其它手指的自然的位置：只用下颚和锁骨将琴夹住，左手降到琴颈下面去，四个手指松弛地弯曲着，拇指靠在从指尖向下数的食指第三节上（参看图 11），然后左臂慢慢向上移近琴颈，使琴颈正进入食指与拇指的中间。让食指的第三节的末端和琴颈右边接触，这样不致妨碍手腕动作的灵活性。然后把四个手指都按在A弦上，这时拇指的位置，它的轻微的弯曲，它与其余手指的关系，它与琴颈的接触点等都刚好适合于每个人持琴的手形。（参见图 12）。

除去上述的这种把拇指放在琴颈旁边的姿势以外，还有些教师主张采用另外一种拇指位置低下的姿势（图 13），即用拇指托住琴颈，琴颈放在拇指上边，食指不靠在琴颈上，臂肘要向里扭转得更深，手指势必要成正方形地落在弦上。其实这种拇指位置低下的姿势就是前一种拇指姿势（在琴颈边）中在准备移向高把位时拇指所呈现的姿势，只不过前者是永久的，后者是暂时的。这种低下的姿势用在迅速向上换把时的确比较方便，但另一方面，由于整个手臂非常过份地向内扭转，以致在同一个把位上演奏时，手会感到很不舒服。此外，由于拇指低下，肘关节需要过份向内扭转，食指第三节不可能靠在琴颈边上，这样它就不能再起到夹住琴颈和支持琴的作用。结果便给拇指增加了负担，从而

必然要影响拇指动作的准确性。可是，在下述几种情况用这种较低的拇指姿势却是绝对必要的：

（1）在拉需要用力伸张手指的三音和四音和弦时，如：



（2）在准备向高把位换把时。

（3）作为从第三或第四把位降至第一或第二把位时的过渡支持点。

总之，拇指的职责有三：

（1）对琴（用锁骨和颚夹住）予以轻微的支持；

（2）在其它四个手指按弦时起反压力作用❶；

（3）作图 13 所示动作，使之成为从中间把位（第三和第四把位）移到较低的把位（第一和第二把位）或移向较高把位（第五把位以上）时的过渡支持点。

手指的位置　关于手指应如何按弦不可能作出统一的规定。小指较长的人按弦时小指必然是弯的，而小指太短的人按弦时小指一定是伸直的。但无论如何我反对象图 14 所示的那种手指过弯的样子，原因如下：（1）下臂还要更深地向里扭转，而这是完全不必要的；（2）过分的弯曲等于不必要地浪费力量；（3）手指从弦上滑落的危险性很大；（4）指甲将会触弦，这样拉出的声音必然更“单薄”；而更主要的缺点则是：（5）手指的三个关节必然不能自由地活动。它有上述这么多坏处，却没有一点

❶ 抵消四个手指按弦的压力。——译注。

好处。相反地，虽然我也反对手指按弦时过于平直，但起码这种姿势还有这样一点好处：这样按弦的结果，指尖靠下的那一块肉垫的地方接触琴弦，因而会使声音很柔和。只有在下述两种情况我主张用这种平直的按弦方法：（1）手指过短，（2）手指过细而瘦（身材很细高的女孩手指常是这样的），需要平直按弦，以便人为地制造一块肉垫[1]。

必须让食指的指根而不要让食指第三节上部靠在琴颈上，这是非常重要的原则。如是后一种情况，则在拉四根弦上的头一个半音时（即♭A、♭E、♭B和F四个音）常常会过高，因为食指如果不是从第三指节的根部向后仰[2]，则其后仰动作将是极笨拙和不自然的，演奏者总是本能地要避免那样作。用食指这种位置练习，结果将引起技术上的毛病，即食指的最下面的关节变得僵硬，仅这个毛病便足以妨碍左手技巧的健全发展。此外，由于食指第三节动作不灵活，还会妨碍颤指时手腕动作的自由。还有一点需要注意：应该用食指的外侧靠在琴颈上，绝不要用食指第三节正面接触琴颈，因为这样作会迫使下臂向外扭转，结果使得由于小提琴构造的特点本来就已处于感到不便的位置的手臂更加紧张不便。

手指的起落　每个手指都应按照它天生所具有的力量大小[3]富有弹性地落在弦上。我认为过份抬高手指或把手指“投掷”到弦上的作法都是不必要的，也是浪费力量，其后果很有害。这样

---

[1] 蒂博（J. Thibaud）和艾涅斯库（G. Enesco）曾经有一个时期这样按弦，音响效果非常好。——原注。

[2] 按四根弦上头一个半音时的食指动作。——译注。

[3] 意即不要勉强用力。——译注。

按弦必然发出击弦的杂音，加上手指每次侧抬时无意识发出的拨弦音，便形成了演奏中搅扰性的噪音❶。

手指压力　手指压弦力量过大也是有害的，这样拉出来的声音单薄无力而且有刺激指尖神经发炎的危险。被称为近代“正规”小提琴技巧创始人的萨拉萨特（P.Sarasate），用手指按弦动作是如此之轻微，以致在他的指尖上根本看不出明显的按弦痕迹。

指甲要经常剪短到不致触弦程度。小提琴演奏者对他的指尖必须予以最大的爱护。由于指尖的肉垫不够厚以致磨出硬茧，这对音质的损坏非常之大。此外，指尖被弦割的太深常易引起神经疼。

保护指尖的最有效的方法是：在演奏之后（不是之前）用一把硬毛刷、温水和肥皂象按摩一样擦洗指尖。不要用剪刀把硬茧剪掉，这样作等于剥夺了指尖天生的保护外皮，从而将造成永久的损坏。如果指尖的神经变得过于敏感，可以暂时戴用柔软的羊皮作的护指以减少对神经的刺激；这种护指是用两条软带拴在手腕上的❷。指尖的过敏常常会引起整个手指的神经疼。遇到这种情况时，可试用左手冷热交替“沐浴”法，即先将左手浸入热水中，然后再浸入冷水中，每次在水中泡一分钟。左手出汗过多也是一种天生的（有时甚至于是很残酷的）不幸。有这种毛病的人只有去找有经验的皮肤病专家治疗和用金属弦这两个办法。

---

❶ 这两种杂音在唱片录音中尤其难听。鉴于目前（将来可能也一样）灌唱片是小提琴独奏家艺术活动中很重要的一部份，因此教师应特别注意不要让学生养成这些毛病。——原注。

❷ 在习惯于用护指之后，演奏者丝毫不会感到不便。汤姆森（César Thomson）在公开演奏中有好几年食指都戴有这种护指。——原注。

拇指关节痉挛般地紧缩也是小提琴家的职业病之一，只有在消除产生这种病的原因——拇指夹琴颈太紧——以后，这种病才能治好。消除病源最好的方法是：在第一把位以手指轻微按弦的方法作运指练习，不用拇指，让拇指翘在空间（如果练习时因不用拇指而感到持不住琴，可以把琴头顶在墙上）。绝大多数的手的毛病是这样得来的：演奏者在开始感到累的时候，不把累看作是应该停止演奏的一种“天然的警告”，反而把它看成是一种应该加以克服的“困难”。感到疲乏时，应该休息一下，让手臂休息半分钟。手臂肌肉经常或长期疼痛，可用一般增进健康的方法或按摩的方法来加以治疗。有时它是由扁桃腺的毛病引起的。应毫不迟疑地找专科大夫诊断一下。

“放松” 在过去几年中，许多具有不同价值的小提琴教学著作都主张参与演奏动作的器官应该放松，但是这种很动听然而又很抽象的一般化说法对学生往往毫无实际价值。这种说法只有当更具体化，同时还能举出一般容易理解的例子说明如何“放松”时，才具有一定的价值。例如巴尔马斯（J.Barmas）在他所著的《如何解决小提琴技巧问题》（Die Lösung des geigentechnischen problems）一书中所建议的关于要常常把左手放下以获致普遍的“放松”，同时继续用肩膀的支持夹住琴这个意见是非常有价值的，此外该书中关于纠正局部肌肉过于紧张——例如拇指关节紧缩（左手）或手腕僵硬（左手）——的方法，由于讲得比较具体，因此更是有益的。关于拇指紧缩与手腕僵硬等问题在本书中适当的地方还有较详细的阐述。总之，我们有理由要求，任何人在使用象“放松”这个形容词时，应同时指明要手臂的哪些部分肌肉放松，以及何时应该把该部分肌肉暂时放松一

下。因为即使是最热衷于用“放松”这个术语的人也都知道如果没有某组肌肉紧缩根本不可能产生任何动作，因此在提出这个警语时如不同时指明何处、何时以及如何作到放松，则势必成为玩弄空洞的词句，毫无实际帮助。

2. 音准

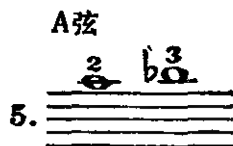
音准 左手的整个活动❶的主要目的在于奏出一定数目的音，这些音有一定顺序和一定速度，并且每个音都具有其自己的、符合音响学原理的振动频率，也就是说每个音都很准。左手各部肌肉的动作都是服从于这一主要目的的。

因此，在讨论左手的技巧之前，我们必须先对音准问题有一个清楚的了解。

小提琴只有四根弦，但是在这四根弦上我们可以按照半音顺序奏出约 53 个不同的音。如果除了高低不同的音之外再把音色不同的音也计算在内，则我们还可以得到多一倍的音。此外，还应加上泛音以及两个或更多的音同时发音的结合音响——在小提琴技巧中我们称后者为双音或和弦。我们把手指按在弦上，弦的长度便会因之而缩短（缩短程度决定于手指按弦的位置），也可以说，把弦隔开一部分，使之不参与振动，这样便可以奏出不同于空弦的音。此时手指对空弦所起的作用和所谓“弦枕”（在琴颈的最上端稍稍隆起架住琴弦的那一小块横木条）所起的作用相同。根据音响学定律，每个音均有其固定的振动次数。如果一个音的振动次数合乎音响学的规定，我们就会感到并认为这个音是

❶ 此处所指的活动（activity），是手的各个局部动作（movement）联合一起的总称。——译注。

“对”的或是“准”的，反之我们就会觉得并认为是“错”的或是“不准”的。黑尔姆霍尔茨(H. Helmholtz)的研究结果似乎可以证明，是我们耳内的所谓“柯蒂氏器官”(Cortian Organ)在瞬息之间用惊人的速度合乎数学地计算出声音振动的次数，从而使我们能分辨出音是否准确，虽然这种说法已为近代音响学权威所否认。对我们来讲，究竟是哪一部份器官在“计算”声音振动的次数这并不重要，我们只要知道有这个事实就行了。因此，所谓“音拉得准”也就是说我们在拉某个音符时，手指按弦的位置刚好把弦缩短到振动次数与该音按照数学的方法确定出的振动次数相等。这是可能的吗？为了正确地回答这个基本问题，我们先研究一下下面的两个音符：



这两个音符每秒钟相差约 60 个振动。 A^2 和 $^\flat B^2$ 两个音在弦上的距离约为 9 毫米；用 9 毫米被 60 个振动除一下可算出每个振动在弦上的距离应是 1／6 毫米。

因此，假设我已把A音拉得很准，如果我再想把 $^\flat$B 也拉得合乎数学计算地那样准，则我的三指按弦的地方必须非常准确，位差在 1／6 毫米以内才行，这似乎只有用一种面宽 1／6 毫米的工具才可能作到，手指是不可能的，有的人指尖竟宽达 10 毫米，即使碰巧能把这一个音按得很准，误差不超过 1／6 毫米，也不可能把一连串的音（例如音阶）都拉得这样准。因此遗憾的是，所谓“音拉得准”只不过是一种美化了的说法而已。从物理学的意义来讲，“音拉得准”是不可能的。

可是，许多小提琴家的演奏却给人以音准的印象。这又如何解释呢？道理很简单，虽然他们不能一下子把手指按得十分准确，但是他们用移动手指位置的方法或是用颤指的方法在瞬息之间把音纠正到接近于完全准确。演奏者的技巧如果是相当熟练的，则他纠正音准的动作将非常迅速，以致听的人觉得声音好象从一开始就是准的，而实际上声音是由不准变准的。因此我们所谓的"音拉得准"只不过是用极快、极熟练的动作把原先按得不太准的音纠正成为准的音而已。反之，所谓"不准的音"实际上就是一个音自始至终未经纠正，一直都不准。

一般认为"音不准"一定是由于手的技巧不够熟练，因此应该看作是一种动作上的错误。实际上音不准的原因首先是听觉上的缺陷，而不是动作上的缺陷。为了更清楚地认识这个问题，我们必须先分析一下当我们纠正错音时我们的内心活动过程。

听觉器官的功能　我们刚一拉弦，弦就开始振动，音波先传到我们的耳膜，然后到达计算振动次数的"计算器官"，最后传到位于大脑边缘的听觉范围。此时我们的意识就可以判断声音准或是不准。如果是天赋听觉敏锐的学生，在听到不准的音时就会产生一种极不舒服的感觉，在这种感觉支使下，手指自然而然便要作纠正动作。不舒服的感觉越强烈，就越想尽可能快地找到准的音。经过纠正动作，便改变了音的振动次数。因此，很明显，这种纠正动作只是不舒服感觉的后果。毫无感觉会产生呆板而厌烦甚至会使外形僵化，只有强烈的愉快感或是不愉快感才会产生相应的动作。所以，最要紧的是把我们的听觉训练到一听到不准的音就会感到极不舒服这样敏锐的程度，这时就会自动地产生纠正动作。

练耳 根据上述理由，我确定了一种切实可行的练耳方法，我一直用这种方法训练我的学生，并获得肯定的效果。方法是：让学生在拉一个练习曲（最好选用罗德随想曲〔Rode Caprice〕中升降号较少的一课）时，把每个音符延长并检查音准（不加颤指，有可能时应利用空弦来核对音准），一直到他认为这个音的音准绝对有把握时为止。练习几个小时以后会发生一种看起来似乎很奇怪的现象：练习者好象觉得，经过这样练习以后反而比他刚开始练习时拉得更不准了，如果学生没有心理准备，这种现象很容易使他感到恐慌。这究竟是怎么一回事呢？原来经过这样练习，不久耳朵对音准的分辨能力就得到增强，这时在学生方面自然便要产生上面所提到的失望情绪。这并不是坏事。经过教师把产生这种现象的真正原因进行解释从而消除了学生的失望情绪之后，再让学生进行有规律和继续不断的练习，这样很快（通常一个星期）就会有显著的进步；此外，由于这时学生判断他的音准的能力已经很强，在极短的时间内便可进行必要的纠正动作，虽然这个动作此时由于不太熟练仍然可以清楚地被听到。这是发音练习的第一阶段，也是最重要的阶段，然而我并不认为这个阶段至此已经完成，只有到学生在拉需要自然流露情感的康蒂列那（与拉练习曲不一样）时也能本能地纠正不准的音，这个阶段才算完成。在学生完成了这个阶段以后，必须再使他认识到应该把纠正音的不准看作是他的艺术中的首要原则，同时还要让他明白，虽然经过辛勤努力，听觉有了进步，但以后如果一旦又不认真注意音准，让自己的听觉器官重又习惯于他所拉的不准的音，则这些辛勤换来的进步还会消失。应该使他深刻认识到，技巧困难部分应该慢练，慢练的好处很多，最主要的好处是能够仔细检

查并纠正每个音符。还要使学生明白，只要纠正动作能够很快，使听者听不出发音开始时的不准，则手指开始触弦的位置不十分准确丝毫不是什么可耻的事。然而有些演奏者则是听到自己拉的音不准但却不想纠正，这种不在乎是致命的缺点，久而久之必然变成一种“怠慢”病，这种毛病将使他不能进步。拉小提琴的人应该永远记住，好的听觉是一种宝贵的财富，而且也是达到较高艺术水平的最重要的前提条件❶。

我们都知道，虽然是同一个音，但由于不同的和声关系，其音高可能有所不同。例如，同一个音符在作为音阶的第七级音（导音）时应该拉得比它作为和弦的三音时要高一些。因此，

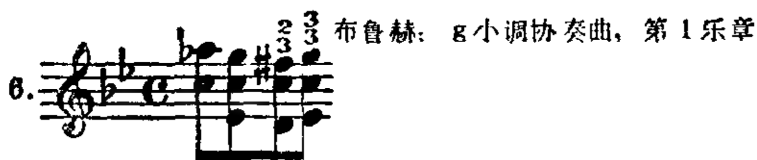
 中的♯F应该按一般的方法拉，但 

中的♯F，由于是导向主音的，则应该拉得高一些（每秒钟多几个振动），♯F与G仍是半音关系，只是距离较密。

半音和1/4音 “音拉得准”的小提琴家一般可以分为两大

---

❶ 在纠正一个音的时候，应尽可能少换弓，例如：



为了检查音准，每个音应该用一弓延长地拉，一直到用耳朵找到正确的音为止。按照平常喜用的那种过多换弓、极不稳定的方法拉，则音响效果大致如下：



——原注。

类。一类占少数人，他们在拉半音时总是要拉接近1／4音才满足；而占大多数的另一类人则满足于按照钢琴的平均律方法拉半音，换言之，对他们来讲 和 两音的音高是没有区别的，而实际上这两个音之间存在着不可忽视的区别。在 中的♭G应比 中的♯F低（每秒少12个振动）因此上面两个小谱例中的半音之间都应该很靠近。此外，还应该说明一下上例中的f^2和g^2的音高（合乎平均律的）并不变，只是♭g^2和♯f^2应该相应地降低和升高。

再如下面这两个例子：I 和 II ，例Ⅰ中♯C的音高是正规的，这是它与A音所构成的大三度关系所决定，和它后面的D音没有关系；但例Ⅱ中♯C是导向D的导音，因此音应该稍高。

音准问题 每个小提琴家都熟悉下列勃拉姆斯小提琴协奏曲中的片断所包含的音准问题：



要解决上例中的音准问题，只有把♭B拉低一些，把导音♯G拉高一些。

下面是一个很特殊的例子：



在上例中，E^2是应该升高的导音，F^2是主音。如果在E

弦上拉，由于空弦不能升高，所以只有把 F^2 拉低一些，听起来才顺耳。如果保持这个较低的 F^2 不变，紧接着再拉：



则可听出这个 F^2 音在这个小六度中太低，必须稍高一些才准。因此，这种用降低主音来代替升高导音的解决音准办法是不能令人满意的。所以许多小提琴家在拉例 9 时都本能地用第二把位，这样便可以升高导音，不变主音了。

因此很明显，从理论上讲，可以确定每个音符所应有的振动次数，但在实际练习中我们只能完全依靠我们的耳朵，让它根据具体情况来确定某音是否准确，这是我们应该保护和培养这个对我们的艺术来讲极其宝贵的工具的又一理由。

合音　至于塔蒂尼 (G.Tartini) 发现的所谓“合音”❶（他在写给隆巴第尼（S.Lombardini）的信中曾教导他利用合音来判断音准），我认为，从实用观点来看，这个方法不能算是很重要的。当然，知道合音的存在并加以利用，这对于获致双音音准是一个有效的手段❷，但是拉小提琴的人应该能够不借助于听合音就能判断双音是否准。用合音判断不同音程的双音是否准不是直接的而是间接的方法，这样作可以说是企图用机械方法来代替本应完全由个人负担起的责任❸。

---

❶ 合音指两个不同的音同时振动所产生的第三个音。——原注。（请参阅第15页译注）。

❷ 肖扎依（E.Sauzay）的《和弦练习曲》是练习双弦音准的很好材料，可以采用。——原注。

❸ 意即应用耳朵来分辨音准，如耳朵听力不好则应加以训练，而不应采取其它不太好的方法来代替。——译注。

纠正错音 我们已经讲过，纠正音需要一定的时间，其长短决定于演奏者听觉敏锐的程度和左手纠正动作的快慢。要纠正的音无论如何也需经过半秒钟左右才能听出音的不准而加以纠正。该音持续时间越短，越显出左手技巧熟练的重要。因这时我们不再有足够时间来作上面所描述的先听后纠正的复杂动作，因此，我们必须大力提高这方面的技巧以求作到手指一按下去就接近于音准，这是一方面；另一方面，在拉一连串音符时，速度越快，我们对于绝对音准的要求就越低，这也是事实。这点可从下面的拉法中得到证明：用慢速度和快速度分别拉音阶或分奏三和弦（这样在音准上便会形成很明显的对比）。慢拉时，我们的耳朵对每个不准的音都很敏感，因此要想用慢速度把一连串音符拉得绝对准确是极端困难的事；但在用快速度拉音阶时，只要头尾两个音拉得很准就能使听者（甚至是很能挑剔的听众）感到十分满意，因此是比较容易的。

最后，我希望教师们首先能够认真地注意到，应该在学生初学的阶段就向他说明：（1）音拉得绝对准是不可能的；（2）纠正错音动作是绝对必要的，从而使他从一开始便不会对音准问题形成完全错误的概念。我过去曾有很长时期不明白为什么有这样多学生不愿意纠正错的音，甚至当他们已听出音不准并且也认为应该加以纠正时还是不去纠正。后来我才明白产生这个矛盾现象的原因，原来在他们开始学琴时，教师就灌输给他们一种错误的认识，使得他们相信音拉得完全准是可能的，结果，每一个不准的音都被教师认为是不可饶恕的错误。由于无法满足教师这种苛求，他们想出来的唯一办法就是尽快地把错音拉过去，让教师听不出来。在他们学习过程的各个阶段中一直保持着这种坏习

惯，以致以后根深蒂固，难以改掉。

3.左手基本动作

左手基本动作 这里要讲的是如何正确地运用左手的各个组成部分；至于通过左手这些组成部分可能奏出来的各种音符组合问题则属于“左手的一般技巧”范畴。小提琴演奏中最主要的左手动作为数是有限的，但通过这些基本动作所能奏出的技巧种类却很多，这些技巧相互结合的种类更是不计其数。在我所编的«基本练习»中❶，对各种基本动作有详尽的论述。我编这个练习的目的是想把练习技巧所需时间减少到最低限度，因此书中专门着重全面发展左右手基本动作的纯技术方面。用这种练习既能节省精力，又能节省很多时间，把这些剩余的精力和时间用在纯艺术的目的上，岂不更好。于1910年出版的这本质朴的小册子之所以能至今仍在受到越来越多的人的欢迎，尤其是练琴时间很少的小提琴家特别喜欢用它，主要就是由于它具有上面所说的两点好处。（我在教学中主要利用这本练习来“诊断”学生弓法上存在什么毛病，这样检查出来的结果非常准确。右手动作很少如此复杂、蹩扭，以致于把弓法按照不同的基本动作分割为若干组成部分后还不能找出技术上的毛病）。“基本练习”一书中所贯串的一个中心思想是承认这个事实：要想纠正一个错误，光纠正错误的表面现象是不能收效的，最要紧的是要想方法消除产生错误的原因（多半都是纯技术动作上的原因），这个中心思想也同样贯串在本书中。

总的来讲，左手技巧可以分为五项基本动作（练习这五项基

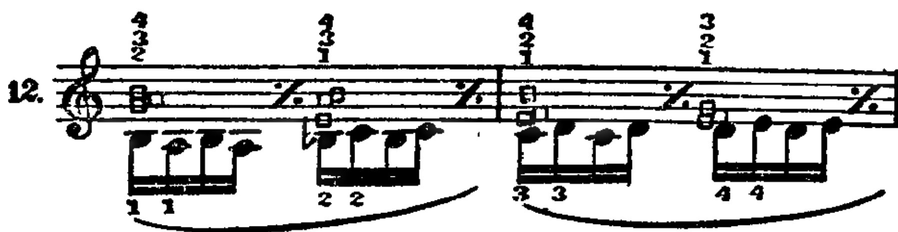
❶ 卡尔·弗莱什著«基本练习»(Urstudien)，纽约卡尔·费舍(Carl Fischer)出版，此书已有中译本。——译注。

本动作时可不用弓子）：

（1）四个手指的“按弦”动作：



（2）拉半音音阶和伸张手指时的“移指”动作❶：不用弓的“无声练习”



（手指只是按在方块音符上，但无动作）

（3）拉和弦时所需要的手指的“伸屈”动作：



（4）拇指动作，如拇指从第三把位移回第一把位时的动作。（参看50页）。

（5）手与肘的联合动作，即包括四个手指的、四根弦上的从第一把位移向高把位和由高把位移回时所发生的动作（换把位的基本动作）。

利用这些基本动作以及这些基本动作所奏出的各种音符的组合构成左手的全部技巧，这也就是本节内所要讲的内容。首先我

---

❶ 完全按照下例所示作伸指动作是不必要的，手小的人这样甚至是危险的。只要按住不动的手指的位置能够允许滑动的那个手指自由移动就行了。——原注。

们需要从纯机械动作的角度来较详细地研究一下某些基本动作。

手指按弦时应该只带有手指天然的弹性，不要人为地多加力量，按弦力量应该和手指的重量相适应（参见33页）。类似例11的练习，可以采取将不用的手指按在弦上不动的练习方法，这样虽难一些，但有好处。如：



伸张手指练习　在同一把位里，能否把音拉准主要决定于第一指（按在弦上）和第四指是否完全保持纯四度距离。根据这个理由，我反对任何过分的、有系统的练习伸张手指的尝试，因为这样作的结果会把原来对于手很自然的四度位置变成五度位置。我这种讲法与我前面所推荐的那些练习（以及后面我还要推荐的伸指八度的练习）看起来似乎存在着明显的矛盾，这里我要说明，我在推荐前面那些伸张手指练习时是有条件的：（1）那些练习每次只能少量地“服用”；（2）要避免作超过五度的伸张练习。附带说一下，掌握伸指八度的技巧对于音乐表现和发音有极大好处，因此在练习这种技巧时虽然手指位置暂时伸张过远，超过了四度位置，但比起它的好处来，这个毛病在这里是不重要的。十度练习，由于需要过份地伸张手指，因此应该特别小心谨慎。

把伸张手指练习的价值提高到“能真正解决一切问题的原则”的地位，说得客气一点，这是荒谬的。现在我们应该放弃寻求“点金石”这种无益的尝试了❶，我们应该了解，小提琴技巧

❶ 指想找到一种能解决小提琴演奏中全部问题的方法是不可能的。——译注。

以及更高一步的小提琴演奏艺术都是由许多决定性因素综合而成的。单从中抽出一个要素并夸大其作用，这和把某种丸药鼓吹为能医治一切疾病的万灵丹是一样的。二者都是“庸医骗人”的性质。此外，过度地拉手指伸张练习也是危险的，因为它会使肌肉紧张，从而有可能得永久性的职业病。基于同样理由，我不赞成采用最近在广告中常宣传的那种“手指锻炼器具”。这种器具还有另外一种坏处：当用它时，手臂永不能保持小提琴演奏所需要的正确姿势。

无声练习　无声练习事实上只应在特殊情况下采用，切勿作为经常的正规的手指练习。当需要把手暖过来（例如屋里没有火，手指僵冷时）或是由于时间、地点的限制不能拉出声音来（例如在禁止出声拉的旅馆里或是独奏艺术家的房间离音乐会台太近时），这时可以用无声练习。总之，这种练习只有在需要时才可以用。我们不应该忽视这个事实，即这种手指练习有两方面的根本缺陷：无法掌握音准和发音❶。因此这种练习只是一种“代用品”，只可偶尔地使用，同时还应注意所拉内容最好是在同一把位，这样在掌握音准上并不特别困难。（我编的《基本练习》也是考虑到某种特殊的需要，其主要目的是想帮助那些时间很少的小提琴家们保持技巧不退步，并没有意思想要把全部小提琴技巧统统包容在这本袖珍小册子里面。）同样，在初级程度的教学中也不宜于采用无声的左手基本练习，因为在这个阶段教师的主要任务首先在于培养初学者的听力和纠正音准的责任感，使他一听到不准的音内心就能产生一种难于压抑的不舒服的感觉，

---

❶ 经常用“弱音”小提琴演奏会使人几乎无法分析发音，因此是不好的。——原注。

从而能在很短的时间内自动地纠正和改进他的发音。(参见38页)。

4.左手换弦动作

左手换弦动作 很少有人真正能够掌握圆滑无隙的换弦动作，其原因有二：（1）一般右臂动作过大，呈波角线（这个问题在130页中有详细讲述）；（2）左手换弦动作和右臂的换弦动作的协作在时间上必须极其准确。现在让我们从下例中较详细地分析一下原因（2）的具体情况：

布鲁赫：g小调协奏曲，第三乐章



从B^2拉到G^2时，右臂必须把弓子从E弦上转到A弦，同时左手的小指必须按G^2。这两个动作必须同时发生。如果不是这样，结果将发生换弦时掺入空弦声这个常易犯的毛病。是哪部分动作不对呢？毫无疑问是左手，它的动作跟不上右手，因此总是迟到一会儿，以致出了极短的一声空弦音，如：

（同上）



为了克服这种毛病，在练习时（当然不是在公开演奏时）必须养成把作换弦动作的手指稍早一些按下去的习惯（下例中需要稍早按弦的手指用方块音符（▣）表示）。

（同上）

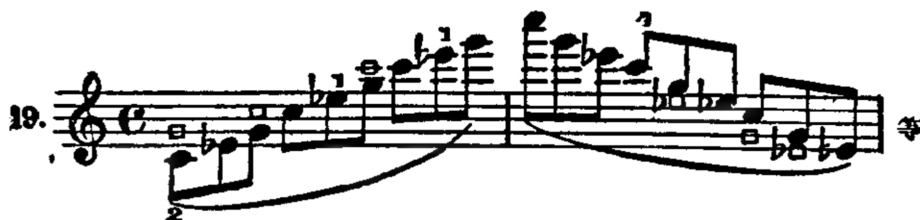


这种手指的预先准备动作也属于有益的“夸张”方法之类，在一般的演奏中，也在一定程度上应用它。这种方法可以防止手指按弦过迟而使两手动作同时发生，从而获致圆滑的换弦。把这个很有价值的基本原则应用在音阶练习上的方法如下：



在拉练习中的分奏三和弦、七和弦时方法如下：

塞夫契克：《小提琴技术教程》第3册第7首



克莱策：练习曲，第3首



关于换弦问题还可参阅130页（用弓换弦）。

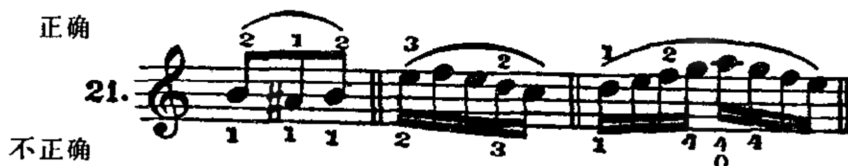
5.把位与换把

把位 拉高把位与拉第一把位的动作不同，高把位时下臂位置更加垂直，自第四、五把位以上手背姿势越来越接近成水平线，各个手指之间的距离均成比例地缩短；拇指或多或少地进到琴颈底下，下臂向外转，上臂显著地向里扭。此外，左手把位越高弦就越短，弓子就不得不越来越靠近琴马。

初学者掌握把位技巧的主要难处在于每换一个新把位时，该新把位的音中有的要换手指，有的要换弦。自然，只要多练习，这个困难很快就可以克服。

现有的初学教程中对于练完第一把位后先练第二把位还是第

三把位这个问题存在着不同的意见。我认为这不是什么重要问题，我个人觉得先练第三把位较好，但这也仅仅是因为第三把位较容易而已，并无其它特殊考虑。但是我认为更重要的是应该把第二、四以及半把位视为与其它单数把位同等重要。特别是半把位，它好象把位"家庭"中的前妻（夫）遗留的孩子一样，常被歧视。下例中下面的指法是老的指法，既单调又麻烦：



应该永远废除。（参阅第二分册 38 页）

对于使学生在稳固的基础上建立起把位感觉这一点，一般的教学多未给予应有的重视。把位的专门练习教得太少，而且在大多数的情况下，当学生还处在初学的阶段，特别是在开始学第四把位时，他便要练习换把，而这时他对于应用哪个手指事先还不得不思索一下才能办到。关于把位练习，塞夫契克的《小提琴技巧教程》第二册是极其重要的教材，不仅每个学小提琴的人，就是程度很高的人也应该学习它。

换把 从一个把位移到另一个把位上去，比固定的把位技巧要困难得多。它是整个左手技巧中最需要勤学苦练的部分。它意味着对于一定距离的精确测定，在较低把位时（第四把位以下），换把只用下臂，第四把位以上，则上臂、手、拇指和下臂一起都要参加动作，而手指则一直保持被动。手指可以说只是下臂的"代理人"，但是如果换把没作好，一般总认为是手指的责任，这是十分不公平的，因为换把动作不好只可能由于以下三个原因：（1）手臂弯曲的过多或不足；（2）拇指的位置不对；（3）手腕过于向前伸或过于向后仰。实际上，上、下臂和手的任务是

估量实际距离并准确地移到目的地，而手指只是在到达目的地后按到所需按的音上而已。只有当对距离估计不对或不精确时，手指才可以发挥主动作用，改变位置——进行纠正，达到音准目的。但是在下面讲述换把问题时，为了容易讲清楚，我们仍将按照换把的好坏完全决定于手指这个旧的传统看法来研究，虽然手指对手臂和手的关系只不过象是行政权对立法权的关系一样。

从高到低的换把比从低到高的换把难得多；对于有经验的演奏者也是如此。其原因如下：对某一物体加压力，同时还要该物体保持不动，这就需要加一个反压力。同样理由，手指按弦的压力自然引起拇指的反压力来平衡。如果我从第三把位移到第一把位，拇指将与其他手指同时滑到第一把位，由于二者都是水平的动作（滑动）不能同时又作垂直动作（手指向下按弦的压力和拇指向上的反压力），于是全部支持琴的力量都由肩膀担负了。但是肩膀起反压力的作用点与手指按弦的压力的作用点距离很远，很难起作用。因此，没有经过严格训练的小提琴演奏者在从第三把位移往第一把位时常常用手掌后部托住琴颈，想用这种凑合的方法来获得绝对必要的反压力。此外，从高把位移向低把位时，演奏者心理还会有这样一种不舒服的感觉，好象往回撤的手臂是在企图把琴从锁骨、肩和手臂的夹持中拉出来似的，因而在动作时便会产生一种不安全的感觉。由于上述这些原因，我们只好把动作分开来作，先把拇指移到第一把位（其它手指仍留在第三把），当其它手指紧跟着也移到第一把位时，由于拇指已经达到了目的地，因此可以毫不费力地提供必要的反压力。

从第三把位向较高的把位换把时，管托琴的拇指也应预先移到该把位上去，不要和其它手指同时向前移动。同时移动常会造

成换把的失败。拇指的先一步动作同时还打开了手臂向上移动所需的“道路”。然而，我认为手从第一把位换到第三把位时拇指就不需要预先移上去了，这样作非但完全没有必要而且是不自然的，并且毫无疑问是有害的。其所以不必要，是因为换把时手臂是向着演奏者的脸的方向移动，自然就会把乐器挤得和身体很紧，以致形成一个新的支持点起反压力作用，这时让拇指提前移动就是多余的了。

距离 用数学方法确定各把位之间的距离究竟有几吋几分，很明显是不可能的。我们要想求得音准，只有依靠敏锐的听觉和迅速的、尽可能不被听出的纠正动作。换把位时求得音准的方法：首先要把手指尽可能按到最靠近准确点（合乎数学的）的地方，然后用向前或向后移动手指的方法或是用均匀的颤指来作纠正动作。由于换把后手指按下的地方已接近准确，因此纠正动作就能作得很快而不被发觉，以致可以使听的人感觉声音好象从一开始就是准的。因此，换把是否准确决定于凭我们手、臂等部分的感觉对所要移动的距离的精确估量是否迅速，必须精确估量，以便使手指按下的地方误差很小，手指能够不费力地、不被听出地作纠正动作。

我们要想清楚地了解某一换把的具体过程，必须先明确两点，如在下例中：



移动的距离多大？用哪个手指移动？回答是：应该移动的距离是从 B^1 到 D^2，必须用第一指移动。如果第一指和与它一起移动的手臂到达的位置很对，则第四指只要按下去就是 G^2。由此可见，

第四指在换把过程中一直是被动的；而第一指则是主动的。我们把B与G之间的D叫作媒介音符或辅助音符，它对于准确地确定所要移动的距离极其重要并极有帮助。因此，在换把的有系统的学习中，它具有决定性的意义。

媒介音符 为了避免以后可能产生误解，需要在此说明，使用媒介音符只不过是为了培养换把动作熟练准确的一种技巧上的辅助练习方法，其作用仅限于此。如果在演奏中也让它出声则是一种极不好的习惯，这种习惯将使乐曲任何称得起"艺术性"的解释成为不可能。例如，从"解释"音乐的角度讲，下例中的换把：



不应该按照下面习惯的换把方法演奏：



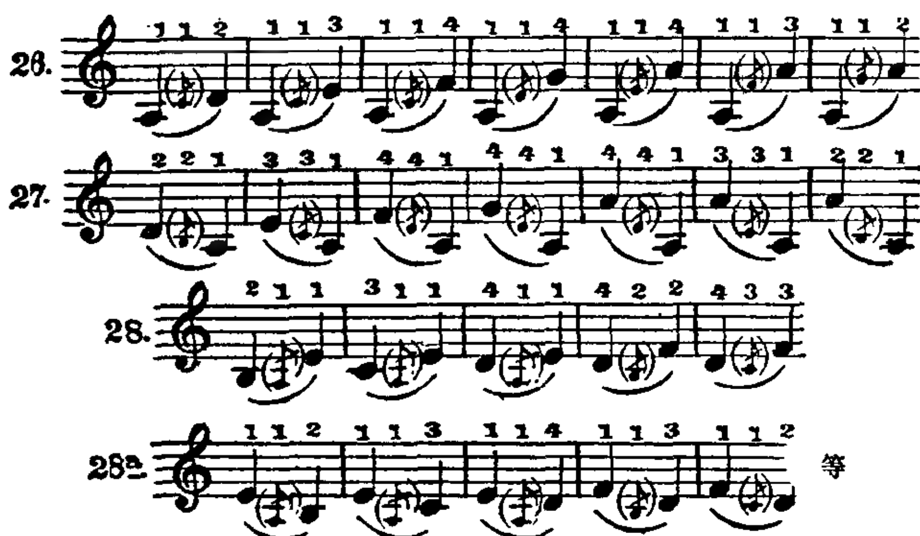
而应按下面的方法：



但要说明，在本书中许多地方，我讲述时都有意识地撇开了述原则❶，仍然是根据换把时手在新的把位上的位置来确定媒介音符，我这样作是为了一般容易理解，同时还假定学习的人对于该原则已经有了深刻的认识。下面依次列举一些带媒介音符（括弧内的）的G弦上换把的例子：

---

❶ 即演奏中不应让媒介音符听出。——译注。



仔细观察这些例子就会发现这一基本原则：从一个把位换到另一个把位的移动实际上总是用同一个手指。上下两端的两个音符之中的一个与媒介音符之间的距离，就是所要移动的距离。

上面已经讲过，在演奏中不应让人听出媒介音符，但是在练习换把时媒介音符则是非常重要的。

手指的滑动 通常把手指在弦上滑动称为移指（glissando）或滑指（portamento）。这两个词一般认为是同义词。然而实际上有着两种根本不同的手指滑动方法，如：

贝多芬：协奏曲，第二乐章



例 29 中第三指向上滑动的动作是要表现情绪的高涨，是有意识的；例 30 中的滑动则是不得已的，否则无法降到低把位去。头一种滑动动作可以慢些或快些，这决定于个人的趣味和感情。

但是第二种滑动则越让人听不出越好。由此可见，在技巧的滑动和表情的滑动之间存在着根本的差别。不幸的是，这种差别很少为人注意。这种分别应该表现在用来命名这两种滑动的名词上。因此我主张把第一种滑动称为滑指（portamento），把第二种称为移指（glissando）。

为了阐述移指，我必须再次强调说明：要想获得牢靠的换把技巧，最准确的选定作为起滑点或终滑点的媒介音符是极其必要的。下例中起滑点与终滑点是用媒介音符（♪）表示的❶：



换把的练习中有时标明媒介音符如下：



只须把上面两个例子稍加比较就立刻可以看出，从纯音响角度来讲，那种较高的辅助音符是不正确的，因为例 33a 中的辅助音符和

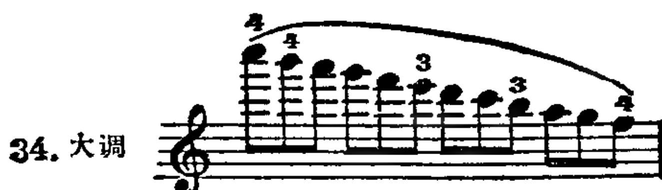
---

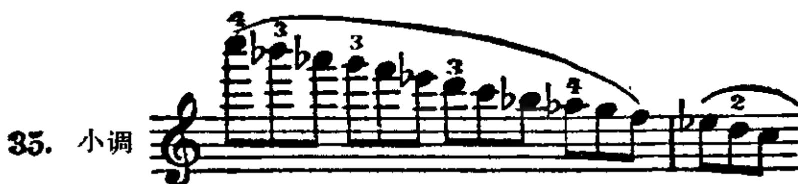
❶ 上行时媒介音符是起滑点，下行时它是终滑点。——译注。

与换把直接相关连的三个音符之中的一个是重合的；而在例33中辅助音符则是一个完全新的第四个音符，有时甚至是个和弦外音。

换把的快慢　纯技巧的换把应该快还是慢？这个问题前面已经答复了。在练习时应该慢，手指滑过去，而不是“跳”过去；但在演奏时则应尽可能快和让人听不出（这里所讲的只限于技巧的移指，而不是指演奏者出于自己的愿望而表达情感的滑指）。为了练习的目的慢慢移指有三点好处：（1）通过手、臂的肌肉的本能动作可以使手指更加熟悉它要移动的确切距离有多大；（2）可以避免急跳前移的换把动作所产生的不应有的重音；（3）同时它还是滑指的最好的准备练习。综合上述，可得如下结论：

练习移指的最有效方法是利用媒介音符“滑”到而不是“跳”到新的把位。但在作纯音乐演奏时，移指动作应尽可能让人听不出❶。因此我们必须尽可能地缩短移动的距离，也就是说最好在半音关系时换把。关于这个问题在第二分册63页中将有说明，这里只举两个例子：


34. 大调


35. 小调

同样理由，在移指时应该尽可能选择移动距离最短的指法，

❶ 附带说明，在进行滑动时，按弦的手指的压力应当显著地减轻。否则有害，首先是有过份刺激神经以致指尖在移动时发生所谓“深陷”的危险。此外，在滑指时，手指如增加压力，易引起相应的运弓增加压力动作，结果形成对<>的不正确应用，关于这一点在66页中有详细的讲述。——原注。

特别是在拉快速的片断时更应如此，例如：



当然，有的时候用一种相隔较远的把位进行换把来代替两个相隔较密的把位进行换把是比较好的，例如：

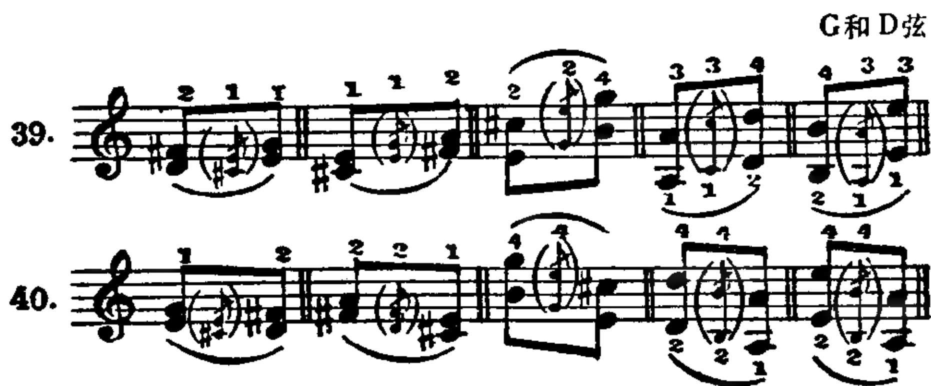


为了避免发生不应有的重音，最好在小节的强拍上换把，因为在强拍上有重音总比在弱拍上有重音好些，例如：



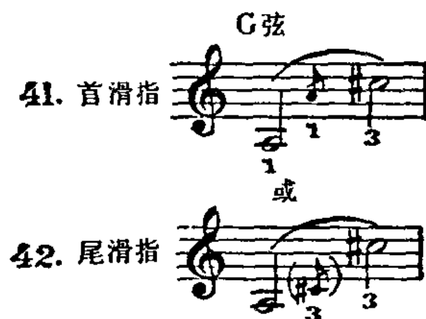
（顺便说一下，在上行片断中，换把时发生障碍的危险较小，因为换把动作自然而然地要把琴往下颌底下推，这样则会把琴夹得更紧些❶。）

双弦换把 上面所讲的这些原则也同样适用于双音换把。例如：



❶ 可参阅50页关于上下换把的讲述。——译注。

表达情感的“滑指” 现在我们谈一下把两个音符富有感情地连起来的滑指，这是整个小提琴教学中最细致的一个问题。在这个问题上存在着一系列传统的偏见。不错，独奏家们都懂得不去管这些偏见，但是这些偏见，正象“音准”以及后面将要讲到的其它问题一样，由于年深日久，已形成一种假象，好象它们是不可违犯的金科玉律，也不能对它们发生怀疑，如果它们发生问题，就好象整个小提琴演奏艺术这座庄严的楼阁会倒坍一样。实际上，不论那种偏见，关键问题是：与滑指有关的两个手指之中，应该用哪一个手指来“滑”？



（为了易于理解，我们把用前一个手指滑动的动作称为“首滑指”，把用后一个手指滑动的动作称为尾滑指。）

关于这个问题，如果我们参考一下最有名的小提琴教程，就会发现所有这些教程的作者都毫无例外地认为：首滑指是唯一可行的办法；而尾滑指则被贬成一种低级趣味的、恶劣的、独出心裁的办法。对于尾滑指的这种排斥使我们想起一件类似的事：大约两世纪前，莫扎特(L.Mozart)竟斥责spiccato为一种“下流的”弓法！

然而，在滑指问题上，个人的趣味和演奏的技巧之间有着密切的联系，后者在某种意义上可以说是前者的合乎逻辑的结果，并且是绝对依赖于前者的。

虽然有关“艺术的表现”的问题准备在本书第二卷中才加以讲述，但是由于上面这一理由，我们有必要在这里（以及在本书“应用技巧”部分❶中的相应地方）就注意并研究滑指的美学价值。

如果从美学的角度来看小提琴演奏的历史，我们就会发现，象其它艺术一样，在这门艺术中，趣味也是随时代而改变的。在上世纪中，所有各门艺术都经历了很大的变化，音乐的解释受到当代思潮的影响并使自己去适应它，这是很自然的事。因此，虽然我们有绝对充分的权利肯定某些纯技巧的原则是不可改变的（例如：每种动作都必须适应有关器官的自然功能；每个音符都应该拉得绝对纯净、优美；音高和节奏都要准确等等原则），但是有远见的小提琴教育家必须或是根本避免确立严格的美学的基本原则，或是谦虚些，虽然确立了一些原则，但把它们只作为个人的看法。

此外，关于滑指问题，在理论与实践中间存在着不可逾越的巨大距离。事实上，在现代最伟大的小提琴家中，没有一个不或多或少地常采用尾滑指的。因此，拒绝承认尾滑指可用就等于否定了全部近代的小提琴演奏及其代表人物（开始于伊札耶〔E. Ysaye〕），我想恐怕没有人愿意这样作。

把两个音符亲切地、声乐般地联结在一起应该是个人内心迫切要求表现情感的结果；因此，最优秀的小提琴家们都坚决认为，他们采用何种滑指应该有着绝对的自由。但是自由不等于随便，也就是说滑指不可滥用，必须和所演奏的作品的音乐内容有最密切的联系。每个真正的艺术家都应该有足够的自制能力，当一个

❶ 即中译本第一卷第二分册——译注。

作品的情感内容不应用滑指时，他必须能够控制自己不随便用优美动听的——并且，啊，还是如此迷人的滑指！这里，应该让人能看出教师对学生的影响。一般来讲，从学生对滑指的应用可以看出他的老师的音乐修养水平。教师应该把乐曲的结构与情感内容给学生讲清楚，遇到学生在某个地方用滑指而教师一时又难于肯定是否应该用时，应该让学生自己来判断，看他是否确实在这个地方内心感到有加强表情的需要，还是单纯由于喜欢滑指所具有的满足感官的美丽的音响；或者其所以用滑指也许是因为想方便地到达另一个把位(实际是说明技巧有所不足)。每当学生违反音乐要求、单纯为了“好听”而把不同音程连结起来时，教师有责任无情地揭穿这种虚伪的“效果追求”。在实际教学中，我常常把那种从美学的观点来看不可饶恕的、只图技巧上方便的、听得明显的滑指称为“公共汽车式的滑指”，因为乘这种“滑指公共汽车”往返于不同把位之间最廉价而且最舒服。

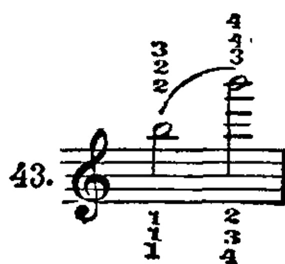
当学生的趣味经过上述的提炼提高后，才能允许他在他自己认为适当的地方完全自由地采用滑指；而当学生表现出能不按照惯例、而是根据自己独创精神运用滑指时，教师应该感到高兴。因为在选用手段中具有独创精神一般总是标志着一个人的整个独创精神的良好开端，而保持和发展这种独创精神是所有健全的教学的最终目标。

选择指法有以下三种可能，在这方面，用首滑指或尾滑指的问题可以暂时不管。

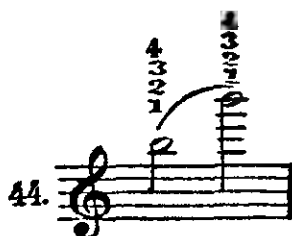
甲、从较低的手指换为较高的手指❶：

---

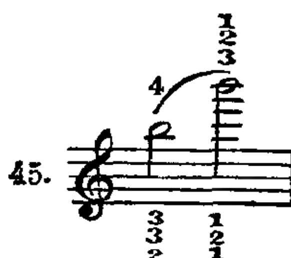
❶ 所谓手指的高低是指同一把位内各手指的相对位置，如2指比1指高，3指比2指高。——译注。



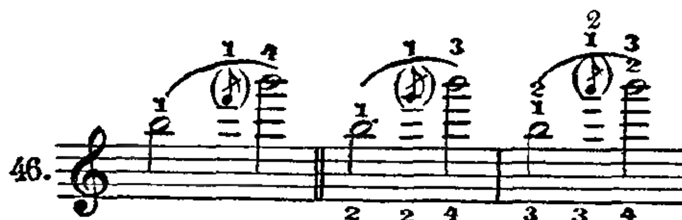
乙、用同一手指：



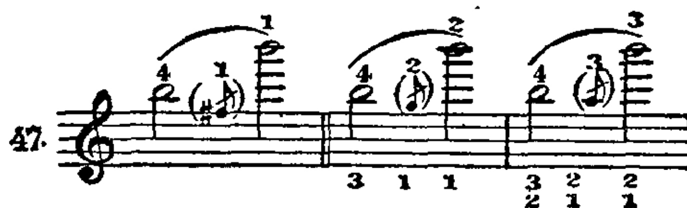
丙、从较高的手指换为较低的手指：



甲是普通常用的指法。在这种指法中所包括的各种类别❶的区别在于换把距离常常是不同的，其不同可从媒介音符中看出：



在乙中根本不需要媒介音符。丙则不同：



---

❶ 见例 43 中的六种类别。——译注。

为了能够很好地理解这里所讲的滑指的指法问题，我们必须记住，选择指法时可以从手指技巧、声音和音乐等三个不同角度考虑。快速的、纯技巧的移指比滑指要简单得多。前者动作必须尽可能地快和听不出，这是不变的基本原则。而滑指则不然，首先，滑指的速度没有必要尽可能地快。在下例中：



无论用哪个手指，拉高的F都可以有足够的时间。经过充分的把位练习以后，至少在慢速度中，不在第五把位而在第六、七、八把位用灵敏的动作拉F音应该也是不困难的。但不能否认，从第一把位换到第九把位：

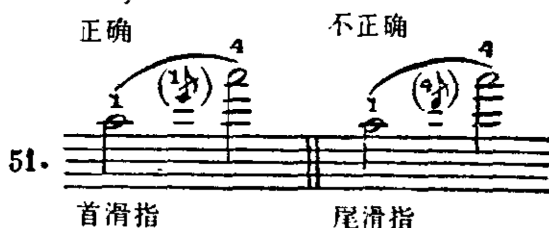


比从第三把位换到第七把位：



在技巧上要困难得多，但是如果我们从音乐的角度感到这里需要用长的滑指时，我们就没有权利只是因为技巧上比较容易而选用较短的滑指。在滑指问题上我们第一次看到技巧能力对表现方法的深刻影响。已经很明显，没有完善的技巧，我们的表现方法永远不能充分表达出内在的丰富情感。因此，充分掌握换把以及音准和音响纯净的技巧是达到较高的艺术成就的必要条件。小提琴家只有当他的左手感到能够完全自由地在指板上移动时，他才可能从较低的水平——这时他对音乐的表达由于技巧上的不足而受

到影响——上升到具有较高成就的境界。要想做到这点，可以利用媒介音符刻苦练习移指技巧，这在前面已详细讲过了。掌握了换把技巧之后，到底用哪一种滑指，怎样拉它，决定的因素首先应是音乐的内容，有时也从声音悦耳动听的角度考虑，但这种情况是较少的，我们永远也不应从技巧难易的角度来考虑。此外，要想正确地使用滑指，我们还必须认识到，滑指是一种对人声的模仿，使用滑指时媒介音符越听不出，效果越接近人声。只要试验一下两种滑指（一种听得出媒介音符，一种听不出），就会相信这个说法是正确的。这个原则对于解决如何选择首滑指和尾滑指问题提供了有力的根据。下例中：



用首滑指的音响效果比用尾滑指要好得多，这只是因为在尾滑指中媒介音符D太明显。但是如果我用第二指拉高的A音，那么用下面的方法：



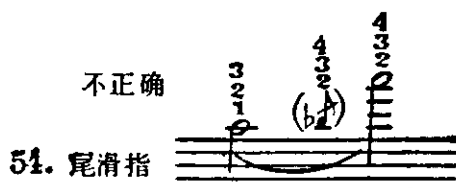
无疑地要比：



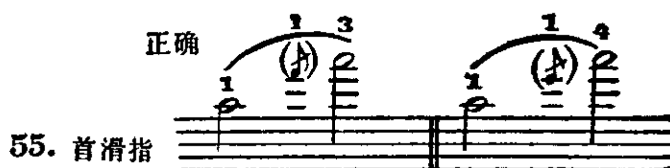
好些。这是由于"心理保留"❶的作用，以致我们听不清尾滑指

❶ 外界事物在我们心里所留下的印象，其时间常常比实际感受的时间略长，这种现象称为"心理保留"。例如电影就是利用视觉的心理保留现象这一因素。这里所指的是听觉的心理保留。——译注。

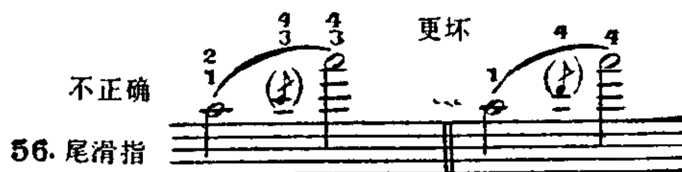
中的媒介音符B。一般来讲，可以说，只有当前后两个音符是用相邻的两个手指时才可用尾滑指，例如：



如果中间隔着一个不用的手指就应该用首滑指，如：

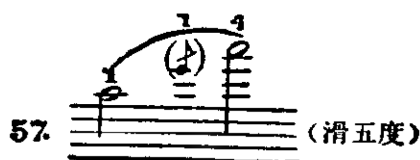


上例如用尾滑指，将很难听：



由于尾滑指的色调很浓烈，用时应特别小心。不管对尾滑指有何种看法，从纯技巧角度看，掌握这种技巧对每个近代小提琴家都是很必要的。但掌握它并不等于可以随便用它，这种满足感官的、迷人的音响效果，只有当它符合音乐内容并确需用这种滑指来表达时才确实是迷人的音响效果。

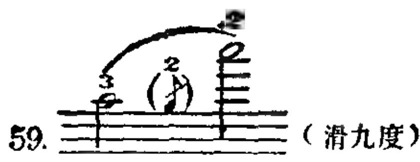
我们如从实用角度来研究一下60页中所详细讲述的三种使用滑指的方法，看一看它们的音响特点和表现能力，我们就可以得出这样的看法：滑指的动人力量与滑动的距离成正比。如：



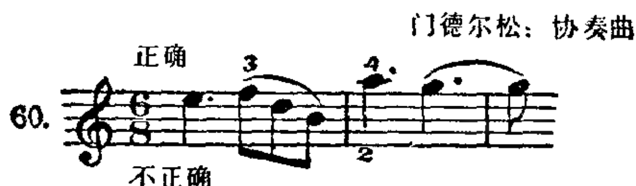
听起来不如：



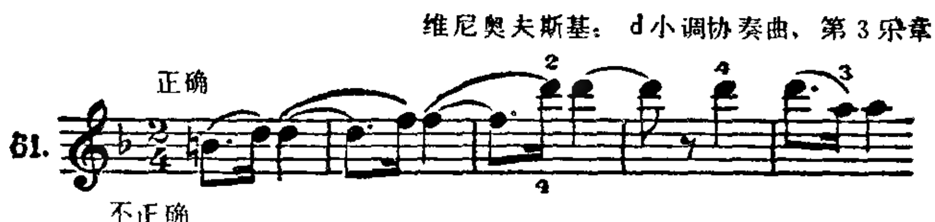
有力。但在：



中这种激动力量更加饱满。例 59 中的滑动距离以及音响强度都比例 57 增加了一倍。因此，在决定滑指的指法时首先要看音乐的内容需要较强烈的还是较弱的表现力。这个问题在“应用技巧”中还将详细讲述，这里只举两个例子以便使以上所述更易理解：



在上例中用第四指（首滑指），比用第二指（尾滑指）好，因为这段音乐具有严谨的情调，不需要过分强烈的表情手法。可是，在下例中：



由于主题的情绪具有悲愤的特色，因此需用最强烈的滑指。总之如何运用滑指归根到底决定于所要表现的情感内容与情调。

下行滑指 上面所举出研究的例子主要都是上行滑指和移指。关于在下行换把中用媒介音符的问题自然也应遵守同样的规

则，这是不言自明的。但要注意的是，虽然绝大多数上行换把中首、尾两种滑指都可以用，但在下行换把中用尾滑指是绝对违反美学原则的，如：

柴科夫斯基：《忧郁》小夜曲

62. 正确　不正确

63. 正确　不正确

门德尔松：协奏曲，第1乐章

64. 正确　不正确

此外还有一种较少见的错误的滑指，这种滑指是在距离起奏音符大约半音的地方由于不自觉地用力而加上了一个听得很明显的、寄生的音符，造成极难听的音响效果，如：

65. 不正确

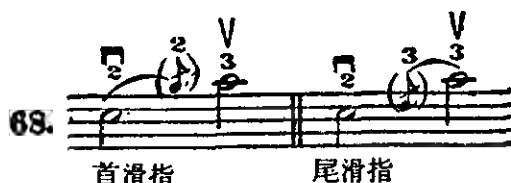
所有上面举的滑指例子都是用一弓拉两个音。如果把两个音用两弓拉，同时还要用移指把两个音连结起来，首先就会产生这样一个问题：应该在两弓中的哪一弓移指？例如：

66.

绝大多数人遇到上述情况时都会犯一种音乐上的错误，拉成下面这样：



这个装饰音是一个不折不扣的、多加在乐谱上的外来音符，这样拉法显然是违反关于音乐道德的常规的，因此必须无条件地禁止❶。这种换弓的滑指如何拉才正确首先要看是用首滑指还是尾滑指拉：



从上例可知，用首滑指时媒介音符应落在⊓上，用尾滑指时则应落在V上。但要注意，在这些情况下，媒介音符甚至应比拉连弓时更听不出，因为上例中的小音符应该看作只是标明滑动的距离而已。

滑指的强弱变化 在滑指时发生错误的强弱变化需要暂时不谈左手而从运弓技巧方面找一下原因，因为错误的滑指不一定全应由左手，常常也应由右手运弓负责。用弓可能拉出的强弱变化不外乎下面四种：❷



❶ 我们只要假想，如果一个钢琴家在弹奏中乱加外来音其效果如何，就可以清楚地意识到这种拉法的违反音乐的性质了。——原注。

❷ 在滑指中根据音乐要求有时用下面这四种强弱变化，这是正确的，但是例70则是错误的。——译注。

但此外还有一种假象的强弱变化，某些小提琴学派，特别是1860-1920年间的德国小提琴学派的小提琴家喜欢用这种奏法，这种奏法大体可用记号表示如下：



上例中的拉法不仅声音效果特别难听（只有惯于这样拉的人才能忍受），同时由于把两个音符的中间过渡音拉得比两个音符本身还要响，因此也是极其违背音乐原则的。只要想一想如果在歌唱中用这种唱法将会产生什么样的声音效果，我们就会不寒而栗了。只有当用这种拉法的演奏者本人充分意识到这种拉法很难听，才能根治这种坏习惯，否则是很难克服的。

幻想的滑指　除59页中所讲的滑指的三种指法以及首、尾两种滑指方法外，还剩下少数“幻想的滑指”（fantasy portamenti）没有讲到。这些滑指是著名的小提琴家们为了表现他们自己的强烈的个人情感而发明和采用的。至少有几个幻想的滑指应该提一下。首先应讲一下蒂博所发明的滑指方法，这种滑指可用媒介音符表示如下（媒介音符♯F的音高应尽可能接近G）：



这种滑指具有无比的迷人力量，能给人留下较浓的回味；特别是在某些法国作曲家的作品中，当会使用的演奏家用上这种滑指时，能产生一种非同寻常的令人遐思的效果。然而一般来讲，我劝演奏者不要采用这种滑指，因为一般人常常不能把它用到合适的地方，此外，在用它时只要动作稍差一点，听起来就会象是G音从

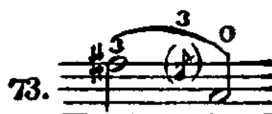
一开始便按得太低，纠正动作不够快似的。再说，在这本书的第一版（1928）到第二版（1939）这段期间，很不幸，这种滑指已经变成了每个爵士乐演奏家所必备的技巧了，因此更应注意不要用它。

最重要的而且也是唯一可以普遍采用的是首滑指和尾滑指结合在一起的那种“幻想的滑指”。它的好处在于绝对听不出媒介音符，而在普通的滑指中只有当用同一个手指滑动时才能作到这一点。这种滑指很难用记号表示，因为在标上两个媒介音符后，这种滑指的突出的特点（绝对听不出媒介音符）就完全看不出了。在这个前提下，可以把这种滑指表示如下：



这种滑指如果能正确地拉出，是非常值得推荐的，因为它是介乎表现力较淡薄的首滑指和表现力较热烈的尾滑指二者之间的一种表现手段，此外，通过同时并存于这种滑指中的两种表现方法的交替运用，其表现力的变化能力几乎是无限的。甚至在二度音程中，有时也可以采用这种滑指——特别是当用同一个手指滑指（二度）显得过于热情或是太平庸时。

向空弦滑指不宜多用，如：



这种滑指多少带点轻浮的暧昧色彩，如果常用会给人以极其庸俗的印象。

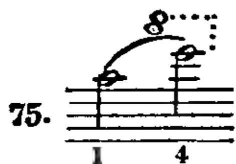
快的滑指　有些人在拉任何滑指时都很快（似跳跃的换把），

这样他们不仅丧失了一个最重要的表现手段，并且在大多数情况下（特别是在慢速度时）还会产生不应有的重音。只有当在乐曲上标明滑指处是有重音的地方，例如：



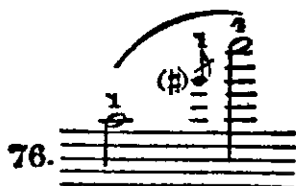
这时才应该用迅速的换把动作，因为它可以有效地帮助弓子加强重音。但是在比较抒情的乐曲中，迅速跳跃的滑动肯定是不合适的；同时这样作也表明演奏者内心根本没有感到需要把有关的两个音符充满生气地连结在一起。毫无疑问，只要技巧动作正确，用的地方合适，并且又不常用，滑指是能够给演奏艺术的调色板增加新鲜的、非常富于异国情调的色彩的。但如果滥用滑指，其结果必然令人不能容忍。滑指用得越少，动人力量越强。连续使用两个滑指常常是不好听的。只要可能，滑指应该用在一个乐句的最高峰。用得过多或是用的地方不恰当，将产生人为的哀伤、不真实、以及令人厌烦的效果。的确，如果连续不断地使用，甚至会引起听者一种难于忍受的厌恶心理。

上面在讲到首滑指和尾滑指的媒介音符时总是把它们的位置确定在和结尾的音符同一个把位上，这是正规的方法。但在实际应用中，为了某种换把动作方便，媒介音符的位置有时需要有适当的变动。例如：



按照正规的方法，媒介音符应该确定在，但是如果我们不考虑这个严格的规则，在把E音按好后，让第一指极其自然地

落在弦上，我们将会发现用这种方法得到的媒介音符将介乎G与#G之间（靠前或靠后因每个人手的大小不同而各异）：



根据上面这个事实，我们必须承认，在高把位不能按照一成不变的原则来确定媒介音符，而是应该以手的自然位置作为确定媒介见音符的标准。（见 53 页）

最后应该提出，如果在换把的一刹那，不用下颌、锁骨和肩膀把琴用力夹紧，即使换把技巧非常熟练也没有用。因为用上述这些部分把琴夹紧后，便能解除左手的负担，使它有可能专门担负起估计和确定所要移动的距离这项困难的任务。拉不好以换把技巧为主的困难片断常常是由于忽略了这个基本原则。

6.颤指

颤指 右手的任务是使弦自由振动和控制音乐的节奏和力度变化（这些以后还要讲到），这些任务都可以明确规定和人为地来加以控制。而左手的任务除了要极其准确地确定音的高低之外，还要把音和深深潜藏在我们下意识中的心理上的动力自然而然地混揉在一起。这样作的结果即所谓颤指。这种左手的“颤动”无法用明确无误的记号表明。由于每个演奏者的性格不同，其颤指的特征、快慢以及时间的长短也有所不同。演奏者所特有的、独一无二的音质最能表现出他的个性，这是不可否认的。但是音质的特点首先决定于颤指，这种说法乍一听起来似乎不一定正确，其实是对的。如果让音质差别很大的两个人站在幕后，用同一把琴拉同一段音乐，每个人用他自己的颤指，我们可以很容易而且

很有把握地分辨出他们两人的差别。但是如果让他们两个人不用颤指，只拉空弦或泛音，我们就很难分辨。如果让他们拉一段康蒂列那，先作一般的加颤指演奏，然后再作完全取消颤指的演奏，其结果将和前面一样。由于不加颤指的音质没有生气，其结果两个人的演奏就会极端相象，不易区分。由于颤指极其重要，因此初学颤指时的动作方法构成一般技术动作中的最重要的部分之一；而如何把颤指结合高尚的艺术趣味加以运用，更是小提琴演奏艺术中最困难的问题之一。在这方面意见总是会极不一致的，因为归根到底，没有一个著名的小提琴家会重视他们同行的颤指。但是如果真的所有小提琴家的颤指方法都一样，那也将使人感觉非常单调。一位法国人曾经说过："有一样东西比'美'更令人喜欢，那就是'变化不同'"。

在我表示自己的意见之前，似乎应该先谈谈颤指的发展历史和它与人声的关系。

颤指起源　毫无疑问，制造乐器时都是以人声为最理想的典范（虽然乐器的发声永远不可能真正达到和人声一样），同样，每个演奏者不管他用哪一种乐器（乐器虽不同，但有着共同的音响特点），他的心中也都是以模仿人声为其发音的理想。在谈话中，很明显，当我们心里感到喜悦、痛苦、恨或爱时，说话的声音一定会带有不稳定的、颤动的、变化的声调，这是由于我们在强烈的情感激动下，不能再完全控制声带的缘故。正常的人在日常生活中情绪激动的时候是比较不经常的，因此经常带颤动的声音（例如声带有毛病）标志着一种多少带点病态的激动。歌声的道理也一样，歌声也应该清晰地和平静地流出来，但是同时也应该能够发出艺术的抑扬的颤音来表现情感，即使是当情感变化很细微时

也须如此。仅次于歌声、并以歌声为光辉典范的乐器要算弦乐器了。弦乐器的发音在变化速度和力度强弱的能力方面胜过歌声，但是它在激动人心的力量方面不如歌声。用歌喉表达情感远比用小提琴表达内心情感要直接得多，要想把小提琴和内心情感融合起来，首先要通过两手的媒介活动，而且其中一只手还必须把弓子作为杠杆加以使用。但另一方面，小提琴有资格被称为间接的歌唱乐器，而且在掌握了完备的小提琴技巧后，我们也同样能够奏出在表情方面接近人声的声音，甚至在表情的多样化方面还能超过人声。

歌唱中的颤音在小提琴上需要用按弦的手指“颤动”的方法来获得。这种“颤动”听起来表现为围绕着原音作规律的高低变化，看上去手的连续摆动表现为大而慢或小而快。大的摆动音高低变化自然比小的摆动的音高低变化要大得多，动作要较慢，因此，大颤指和慢颤指以及快颤指和密颤指，其含义是相同的。为了简明起见，下面准备把这种主要的颤指类型统一地称为慢颤指和快颤指。

颤指的动作　参与颤指动作的主要是手指、手和下臂三个部分(一般情况下都是三者的联合动作，很少某一部分单独动作)。这里附带说一下，下臂的动作可能有两种：朝着演奏者的脸的方向动作（例如在换把时就是这种动作）或是以肘关节为轴作少许的扭转动作。只用手指颤动，手不参与动作，这样能奏出非常快的颤指；如用手颤动（以手腕为轴），颤指动作就可以很大。下臂自肘关节起的颤动可以较快也可以较慢（决定于下臂颤动的大小）。快颤指主要是用手指或手臂的颤动奏出，而慢颤指则是用手的颤动奏出。

如果我们力求把我们被音乐作品所激发起来的内心情感通过小提琴充分地表现出来，并且把它看作是我们在小提琴演奏方面所作的艺术性努力的最终目标，同时还认识到颤指是表达情感的最重要的工具之一，那么我们就不能不认为掌握完善的颤指技术对于艺术家来讲是绝对重要的问题。

错误的颤指 错误的颤指永远是达到较高艺术目的的无法跨越的障碍物。可是到目前为止，对于那些由于颤指技术有缺陷以致艺术前途受到威胁的不幸的人们，给予了些什么帮助呢？几乎什么帮助也没有给。教师们一直认为颤指是“天生的”、“无法学的”，从而把适合每人个性的颤指与颤指动作的技术上的前提条件混淆起来❶。初学者是怎样开始颤指的呢？是否灵机一动突然地就会了？当然不是。其过程远不是那么神奇，而是很平凡的。学生首先看到他的教师能够用颤指使发音变得崇高而优美，过了一些时候，或是由于教师的鼓励，或是由于内在的要求，他会模仿教师的颤指。因此每个学生的最初颤指法总是和第一个教他颤指的教师相同。如果小提琴教学普遍发展的结果能使教师们都受到更全面的训练，那时就不会再有颤指有毛病的学生了。然而目前我们还必须寻求方式和方法来消除产生错误颤指的技术动作上的原因，并为学生能够找到最适合他个性的颤指铺平道路。为此目的，可把错误的颤指分为三种：

甲.过密的(手指)颤指：由于手腕僵硬、手指或下臂的颤动过快过密造成，这种过密的颤指产生一种类似羊哞哞叫的声音。

乙.过大的（腕子）颤指：由于手指、下臂不动，手腕颤动

❶ 意即颤指技术是可以学会的，但适合每人个性的不同类型的颤指则是无法学习的。——译注。

过大过慢造成，由于这种颤指的音高变化过大，产生一种人所共知的“摇摆”或是“号泣”的声音。由于原来的音高已经难以分辨，因此听起来给人以一种很不舒服的感觉。

丙．过于僵硬的（下臂）颤指：这种颤指虽然有时发音意外地好听，但对于整个演奏技巧却极其有害，因为颤动时手腕僵硬会使左手呆滞迟钝，因而不可能练好完善的换把技巧❶。

因此，前两种错误颤指的毛病在于声音效果不好；而第三种颤指的毛病则在于对整个左手技巧有不良的影响。

错误的颤指纠正法　甲．单纯手指颤指的纠正法。问题在于如何使手腕参加动作，从而使颤动幅度变大。

准备练习：不用乐器，象练体操一样作手腕摆动动作：手规则地一上一下挥动，练到稍觉疲乏时立刻停止，并让手臂下垂，休息片刻。

主要练习：把颤指动作分成几个独立动作。按照现居英国的著明小提琴家兼教师里瓦德（Achille Rivarde）所主张的下述方法练习颤指的这些独立动作：左下臂紧紧地靠住琴身，使之丝毫不动。第一指很平地放在弦上，然后手指不离弦，手作向前同时还偏向左方的动作。这样练习可以把手指、手腕的动作结合在一起，同时下臂也能够自肘关节处起作出少许的扭转动作。手向前方的这种动作可慢可快（参见图15和16）。这样练习的结果可使手腕松弛从而为加上手腕动作、使颤指幅度变大创造前提条件。

练习方法：不用弓，用同一个手指每次连续作颤指动作❷四

---

❶ 左手腕子僵硬，有时会传到右手上去，使得右手腕子也不自觉地僵硬起来。——原注。

❷ 即如同前述，手向前方偏左的动作。——译注。

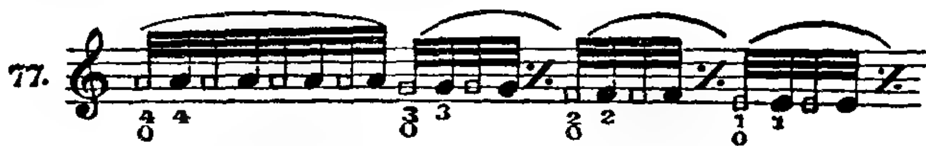
次。

练习时间：按照音阶的次序（四个手指都用）练习五分钟，初练时每天练十次，以后逐渐减少，减少多少次可根据具体情况决定。

如果经过一定时间的练习，发现手腕已经显著地松弛了，可以用弓拉较长的持续音，拉时，下臂仍要紧紧地靠住琴身，用手腕作颤指动作。

上述练习应该从第三或第四把位开始，因为在这两个把位，下臂靠住琴身比较方便。

乙．单纯手腕颤指的纠正法：应减少过份的手腕动作，使手指多参加动作。应该把完全是水平的颤指动作改为多用从上面向指板方向的垂直的颤指动作，这样就可使颤指较密和较快。我建议用下面方法练习，这种方法在我教学经验中证明是极其有效的，它约略可用记号表示如下：



上例中的连续动作完全是垂直方向的，用四个手指轮流按弦。例中的音符已经清楚地解释了这种动作的作法。头一个动作是把手指轻轻地放在弦上，好象拉自然泛音时那样，紧接着第二个动作是把手指在原处轻轻地按下去。这两个动作一前一后迅速地连续作，则产生一种不连贯的手指颤指。对于需要削弱手腕动作、加强手指动作的过大的单纯手腕动作颤指，上面的练习很值得推荐❶。

此外，手过分“中空”的姿势也妨碍手腕颤动，但却能促进

❶ 至于这种练习是否也适用于纠正一般的手指抬得过高的毛病（特别是在拉震音[trill]时），将在以后讲述。——原注。

手指颤动；然而，这种姿势的坏处是，演奏者易用手指的最前尖端按弦，拉出来的声音可能多少有点尖锐刺耳。许多人的颤指速度都可以间接地通过运弓来促进。用弓尖拉顿弓很适于达到上述目的，因为这种弓法运弓时间短，颤指过慢则无法拉，因而左手就会本能地加快颤指的速度，以适应这种顿弓的短促时值。

还有，我发现，按照正确的方法反复地在一个音符上奏波弓(参见155页)也常常会"刺激"并带动左手加快颤动速度。

如果用手指颤指练习纠正无效，我们必须设法让下臂参与颤动，逐渐达到把手腕和下臂两个动作完全混合起来的目的，这样就会大大的削弱过分的手腕动作。

到现在为止，有两种练习下臂颤指的方法：

(1)先把手指尽可能平直地放在弦上，把下臂向前推动（以肘关节为轴），手腕保持绝对僵硬，这时原来平放在弦上的手指便随着下臂的动作直立起来。然后再把这个动作过程反过来作，恢复到原位。（这种练法至1920年方为人所知)

(2)作"哔哔震音"(Bockstriller 即似哔哔声的震音〔trill〕，参见99页)的手臂动作，以使下臂参加动作。具体作法：手腕、手指都僵硬，在高把位作颤动动作，这种动作是完全用下臂自肘关节处起快速地颤动所产生的❶。

练上面两个练习时都不用弓子。

丙．单纯下臂颤指的纠正法：如果是属于太密的那种下臂颤指，可以用里瓦德的练习法纠正；若是属于太大的那种下臂颤指，可用我前述的方法❷纠正。经过在第三把位练习用手腕颤动

❶ 这种应用"哔哔震音"来加强颤指时下臂动作的巧妙方法是我以前的学生高德伯格(Simon Goldberg)所发明的。——原注。

❷ 见例77——译注。

一定时间之后，再换到第一把位练习。如果在达到目的（即手腕已能参加动作）以后，颤指变得太慢，应该用我所建议的垂直动作练习❶来纠正。

虽然用单纯手腕颤指代替下臂颤指是可能的，但从音响效果来讲这样往往是不好的❷，至少根据我个人经验我认为如此。因此，惯于用下臂颤指的人只要在颤指动作中加上一定的手腕动作，并使这种混合动作所产生的音响效果令人满意就可以了。

僵硬的颤指有时是因为拇指或食指的第三关节把琴颈夹得太紧。遇到这种情况，可以把琴顶在门上或是墙上，让拇指悬空离开琴颈，然后作颤指练习，这样练对纠正这种毛病很有好处。

有时也会遇到生理上缺乏颤指能力的情况。这种人所拉出的声音给人以一种冰冷的感觉，不具有任何美感，并且由于无法利用颤指作纠正动作，常常听起来音不准。这种毛病应用下面方法纠正：

（1）用里瓦德的练习使手腕松弛。

（2）用我的练习使手指松弛。

这种"不能颤指"的毛病也可能是由于过分着重慢的手指练习，忽视了快的手指练习所致：懒散的手指产生懒散的颤指。用尽可能快的速度练习轻捷流利的练习可以克服这种毛病。

其它的错误颤指 常常也会遇到下面这类错误颤指：有颤指的能力，也有颤指的愿望，但是很明显，演奏者并没有感到有用左手表现他的部份情感的需要。也可以说他只感到用右手表达情感的必要，因而表现为过份用力压弓，发音生硬而无生气。遇

❶ 见例77——译注。

❷ 意即手腕颤指还不如下臂颤指好。——译注。

到这种情况，首先要把颤指的愿望完全集中在左手上，从而加强这种愿望。只要在拉康蒂列那时用眼睛注视着左手的动作便可以很自然地作到这点。因为当人只凭内心愿望尚不足以促使左手增强动作时，这种外部的视觉视察的方法可以促进并增强内心愿望的要求，这种要求可以大大地影响左手，强迫它活跃起来。遇到有这种毛病的学生，可以让他在一个星期至四个星期的时间内（根据其毛病的大小程度而不同）专门拉各种康蒂列那，别的什么也不要练，练时眼睛必须一直注视着左手手指。

此外，许多人的颤指能力和他们一般的身体或心理状态关系极为密切，因此可以说他们的颤指能力是一种测量他们情绪的温度表。手指冰冷以及暂时地或是一贯地情感上的冷酷或精神压抑，对于颤指活动都有不良的影响。

许多人习惯于在声音已经响了一段时间以后才开始颤指，这种颤指可以称之为“迟到颤指”。我认为这种颤指只有在适合于旋律线的表情时才可以用，也就是说只有当需要在某一个音符上加强表情力量时才可以用。当然这并不是说在拉每个音符时都应该用疾风般的颤指起奏。

有时我们会遇到这样一种颤指（歌唱家的颤音也有这种情况），这种颤指在技巧上无可指摘，但是听的人却感到一种不可名状的不舒服，从而破坏了他的欣赏情绪，尽管从其它方面来讲演奏是很好的，甚至是很能吸引人的。更仔细地注意一下，就会发现这是因为围绕着原音的颤指动作上下变化不平均，过份偏向某一方向——颤动偏上或偏下。当然，这种颤指发出的声音比那些振动次数不准确[1]而又始终不加改变的声音要好听些；但是总

[1] 即音不准。——译注。

用这种颤指容易降低艺术演奏水平。不加颤指地进行音准练习可以使演奏者在一定时间内克服这种令人烦恼的毛病。

在空弦上拉长音时，可以在比这个音高八度的音符上颤指，这是一种间接颤指法。如：



完善的颤指 完善的颤指是由手指、手和手臂三者动作联合产生的。至于每个部分参与动作的程度如何，要看具体情况而定；但是三个部分的关节都必须放松，随时准备积极参与动作。颤指的效果不应该很突出，而是和每个音构成一个不可分割的整体，就象花香和花的关系一样；颤指是从内心最深刻的意识中产生的，同时它又反过来对后者发生影响。和这种颤指相反的是那种主要是用笨拙而慢的手腕动作奏出的颤指，听起来好象“粘”在音上，给人一种颤指和音毫无关系的感觉。近几年来，随着音乐活动的商业化，这种廉价的颤指在二流的娱乐场所中极为流行，因此可以把它称为“酒巴间”和“电影”颤指。这种颤指音都粘在一起，给人一种粘糊糊的感觉。由于单调无变化、连续不断地应用，它缺乏任何对比变化和较深刻的表现可能，在短时间内就会使听者感到难以忍受。这类的颤指几乎都是太慢和太大。一般来讲，较快的颤指比较慢的颤指要好，因为前者变化较小，声音听起来比较坚定。在高把位时慢颤指的音高变化超过一个全音或更多，这是不应采用慢而大的颤指的最有力的理由。如果说，在低把位时这种颤指尚可以忍受，则在较高把位时应该说其效果是绝对恶劣的，因为它上下摆动各差半个音，以致原音这个音调洪

流中不可动摇的支柱好象巨浪中的船只一样不稳定，令人很难辨别其音高。

不断颤指还是偶而颤指 关于颤指应该不断地应用还是只应偶然地用这个问题，意见极其分歧。从纯理论上讲，颤指既然是加强音乐表现力的一种手段，因此只有在适合音乐表现的需要时才应使用。然而，如果我们看看今天的著名小提琴家，必须承认，几乎他们都是不间断地（虽然他们的颤指技巧都是无可指摘的）使用颤指，可是上世纪中叶的伟大小提琴家们却又都反对不间断的颤指。

从约阿希姆的颤指到克莱斯勒的颤指 约阿希姆(Joachim)的颤指很密、很快，以此作为其表现手段。汤姆森的颤指也如此。萨拉萨特开始用较大的颤指，而伊札耶的颤指则是随着他的优良风格的每一内心变化而变化，它成为1900年左右这一代的颤指的理想典范。但是在颤指方面发生革命性的变化则是40年前由克莱斯勒开始的。他出于强烈的内心需要，开始不仅在奏康蒂列那时（象伊札耶那样），甚至在奏技巧性片断时也同样不间断地运用颤指。这一根本性的改变，不管你是否同意，已经在近代小提琴演奏中打下了深刻的烙印。无论如何，这种改变看来至少在听觉上是符合今天一般的音乐会听众的要求的，因为我们的耳朵对于拉有表情的主题时加颤音而拉无表情的、技巧性的片断时不加颤音这种分别对待的传统方法早已产生了反感。

现在产生了这样一个问题：如何才能最有效地使学生从心理和技巧两方面来改用这种颤指法？根据我的教学实践，应该让学生在一定时间内集中地用类似拉康蒂列那的表现方法去专门只拉（几乎不练其它东西）比较容易的练习曲如克莱策、罗德，这样

就会自然而然地产生一种足以消除“练习曲”所具有的干巴巴味道的轻微颤动。一直练到不仅已养成在拉技巧性片断时用颤指的习惯，而且内心也感到有这种需要，这时才能算是改正成功了。

但是我们作教师的首要责任是教学生掌握获致正确颤指的技术条件；在这个基础上，学生自然而然就会选择与他豪放的或是富于冥想的、激动的或是冷静的个性最相适合的那种颤指。教师必须扭转学生的看法，使之正确地认识到，颤指不应作为一种习惯来使用，而只是在需要加强表现力的地方才予以应用，同时还要让他认识到，这种需要应该根据所要演奏和阐释的音乐作品的内容来确定。从艺术的观点来看，理想的颤指应该是变化种类尽可能多的颤指，这种颤指由于具备完美无缺的技术动作，能够作出各种程度的颤动——从最微弱的、几乎听不出的颤动一直到最热情的、最激烈的颤动——从而表现出各种程度的情感。

7.左手的基本技巧

左手技巧 在音乐创作中，各种不同的音符结合在一起的可能性是无限的。然而，如果我们仅根据小提琴演奏的需要去找出组成小提琴技巧的不变素材，也就是说，找出作曲家据以创作的“材料”，我们可以找出下面十三种主要项目：

(1)简单的自然音阶。

(2)分奏三和弦和七和弦。

(3)三度分奏。

(4)半音音阶。

(5)级进移指的半音音阶。

(6)三度。

(7)伸指八度（Fingered octave）。

（8）六度。

（9）八度（用第1和第4指）。

（10）十度。

（11）震音。

（12）泛音。

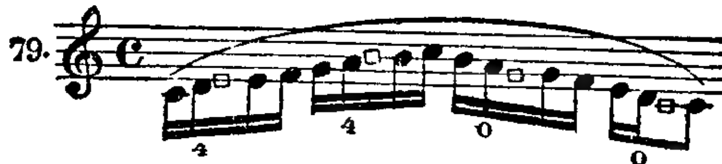
（13）拨奏。

（1）简单的自然音阶

（a）在第一把位上拉一个八度：



上行时用四指，下行时用空弦。47页中所详细讲述的圆滑换弦法在这里的具体应用方法如下：



（上例中的方块音符表示在拉前一音时按该音的手指便应按下，但不要拉出声音来。）

（b）在一根弦上拉的一个八度：



换把时需要移动的距离应该用媒介音符来确定（参阅52页）。向回拉时完全用半音换把，因此大调与小调的指法是不同的。

（c）在四根弦上拉两个八度：



(d) 在一根弦上拉两个八度：



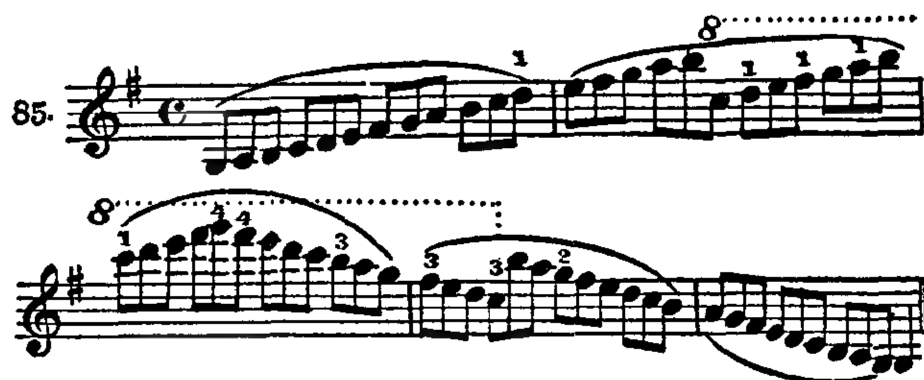
在一根弦上拉两个八度的音阶（例 82），其起奏音一般只能是每根弦上最低的三个音中的一个，因为较高的那个八度往回拉非常难。（许多小提琴演奏者在活动手指时多半是从E弦空弦向上拉两个八度的E大调音阶，很少往回拉，就是由于这个缘故。）

(e) 拉三个八度：



（由于大调与小调的半音位置不同，所以指法也不同。参见第二分册 64 页。）

(f) 拉四个八度：



在E弦上两个高音符中间拉空弦时，响出的声音不是E空弦而是高八度的E音。在拉很快、很华丽的下行音阶时，可以利用这个现象，其方法如下：



上例中空弦用 $\genfrac{}{}{0pt}{}{0}{0}$ 表示。

（2）分奏三和弦和七和弦

塞夫契克的《小提琴技巧教程》第三册中第3与第7号中所写的分奏和弦顺序是最完善的。

(a) 一个八度，在第一把位：



(b) 在一根弦上：



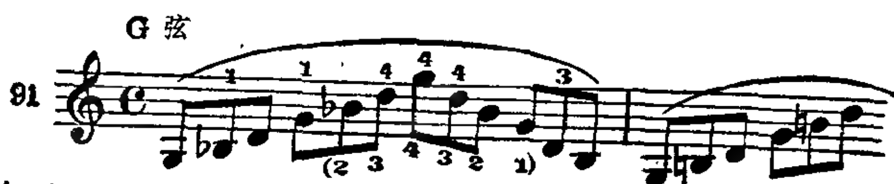
为了克服换把的困难，练习上例时可以把换到新把位上的第一个音符拉得稍微长些，以便检查音准并加以纠正：



(c) 两个八度，在四根弦上：



(d) 在一根弦上：



(e) 三个八度：



(f) 四个八度：



(关于媒介音符和换弦等问题和拉自然音阶时一样。)

(3) 三度分奏

(a) 一个八度，在第一把位上：

(b) 在一根弦上：



(c) 两个八度，在四根弦上：

(d) 三个八度，在四根弦上：



(4)半音音阶

(a) 一个八度，在第一把位：

(b) 在一根弦上：



(c) 两个八度，在四根弦上：

(d) 三个八度。（指法参见第二分册75页。）

(5)级进移指的半音音阶

用级进移指拉半音音阶是个需要单独研究的问题。它是一种不间断的半音级进移指，并且象断弓一样(见147页)，这种拉法是由水平的和垂直的两个动作结合一起而产生的：水平动作由手和臂来作，垂直动作则是下臂以肘关节为轴作颤抖的、类似颤指的动作。这两个动作必须配合得均衡而适当，不可一强一弱。如果级进移指动作❶过强，半音就会听不清楚；如果在每个半音上的停顿太长❷，级进移指动作就会不够流畅。在研究一个错误的半音级进移指时，我们首先要弄清楚是两个动作中哪一个动作有毛病。过弱的那个动作应该加强，过强的那个动作应该减少（不

❶ 即水平动作。——译注。

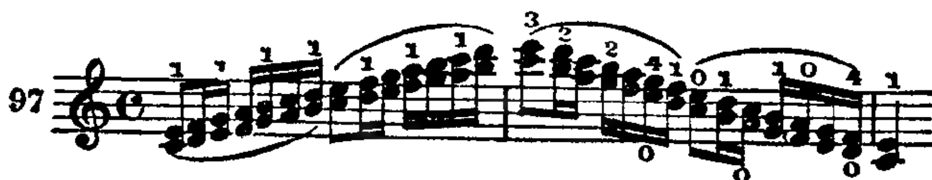
❷ 即垂直动作。——译注。

是级进移指时忽略了半音停顿就是半音停顿过分清楚而忽略了移指动作）。无论属于哪一种，我都用下面的练习来纠正（效果很好）：先让学生在拉半音音阶时只单纯移指，不加任何停顿，这样连续练十二次左右。当他能够掌握下臂这种有规律的、向前滑动的动作以后，再把手在颤指时用的颤抖动作（即规则的、垂直的半音动作）加到移指动作上去。起初半音移指动作仍会是不规则的，但经过较长时间练习就可以奏出正确的半音移指。如果用上述方法无效，在不间断地移指时用力收缩双头肌，也可能收效。无论如何，两种动作中仍以移指动作为最重要，因为99%的错误的半音音阶移指动作都是由于移指动作不足，因而半音进行非常笨拙。

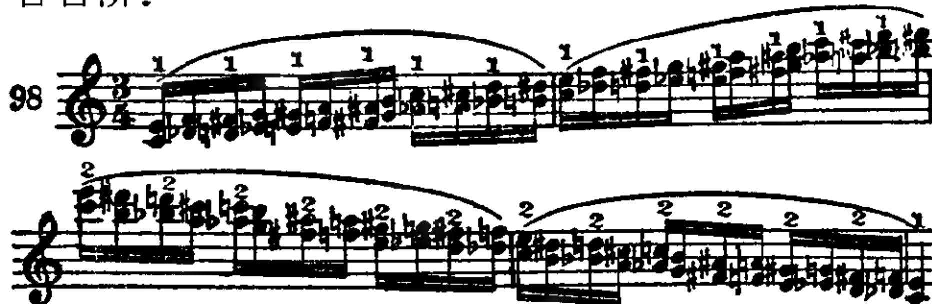
关于双音的半音移指，上述原则同样适用。

(6)三　　度

(a) 两个八度的音阶：



(b) 半音音阶：



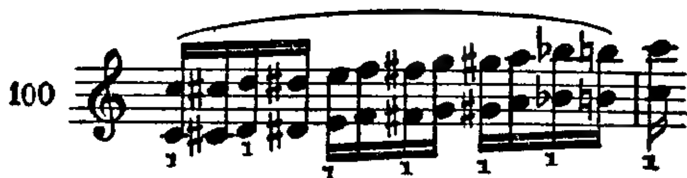
这种音阶应尽可能在小节的强拍上换把，即在第一和第三个音符上，而不要在第二和第四个音符上换把。换把时并应该利用空弦。(见第二分册 76 页。)

(7)伸　指　八　度

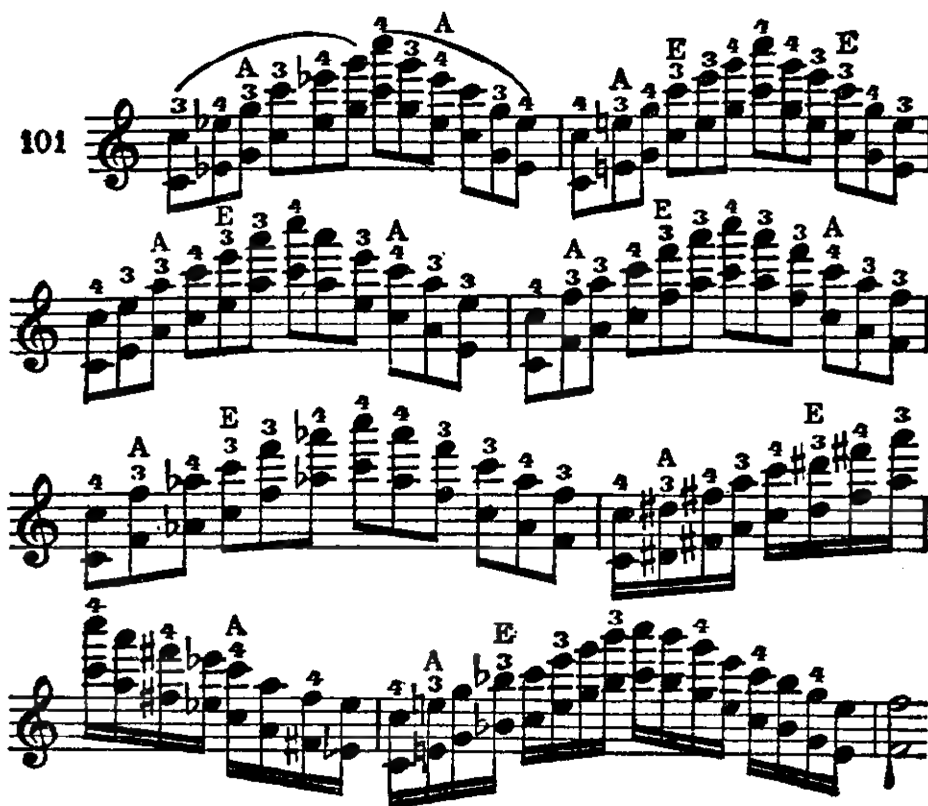
(a) 两个八度的音阶：



(b) 半音音阶（在实际演奏中常用的是一般的指法❶）：



(c) 分奏三和弦和七和弦：



（关于指法参见第二分册 89 页。）

❶ 即用一和四指。——译注。

伸指八度与三度双音基本上都是用两个手指❶在不同的弦上作不同距离的移动，它们的练习方法相同，因此可以一并研究。

伸指八度和三度双音的练习 很少听到有人能把一连串的三度双音拉得很完善，而能用伸指八度把音阶拉得清楚的人则更少得可怜。特别是后者，一般都对它望而生畏，不敢尝试。其实这是完全不必要的，只要练习方法对，每个小提琴演奏者都能够把这两种技术掌握得同样好。要练好这两种技术必须遵循下列基本原则：绝大多数技巧问题都是由几个不同的困难部分构成的，必须把这些困难一个一个地分开，分别地加以克服。三度双音与伸指八度的技术包括下面结合在一起的四种动作：

按指动作和伸指动作（在拉伸指八度时）：



换把动作：



换弦：

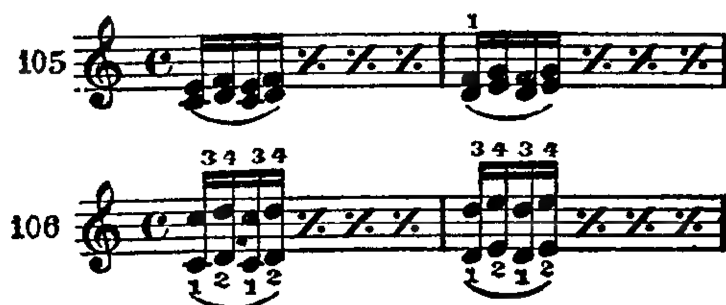


每个拉小提琴的人根据自己的经验都知道，练不好例104这两种音阶几乎全都是由于换把和换弦动作不当所致。然而，如果

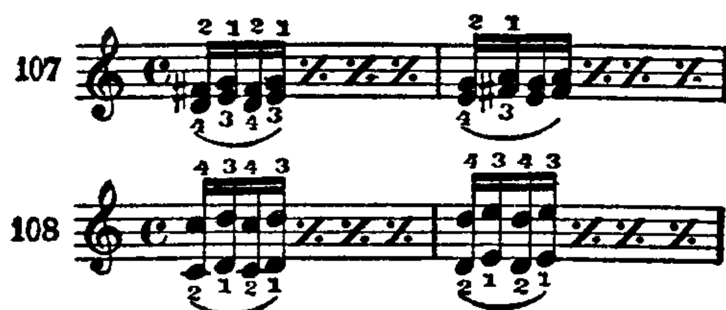
❶ 一、三指。——译注。

每天用半小时按照下面的步骤练习，三个月后全部问题都能够解决：

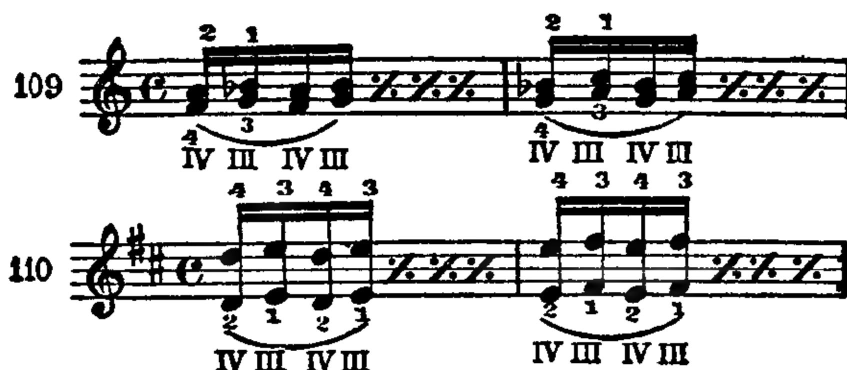
第一个月只练习按弦与伸指的技巧，不加换把与换弦动作：



第二个月练换把：



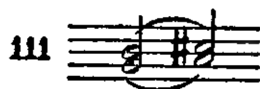
第三个月练换弦：



以上三度与八度的练习都应按“各类音阶表”中所表示的方法来练习。（见第二分册12页）。八度音程拉得是否准确很容易分辨，即使耳朵缺乏训练的人也能够立刻分辨出不准的八度，并且感到刺耳。

三度音准问题　关于三度双音的音准问题，在这方面犯的毛

病比其他任何困难技巧方面所犯的毛病都要多，特别是在拉下面两个连续的大三度音程时：



第一个三度下面的音符与第二个三度上面的音符之间的距离多半不够密。在拉 这两个音时，两个手指必须靠紧，只有这样两个三度音程才能拉准。用四指按半音时：



四指常按得太高，以致使后面这个三度上面的音符显得太低。这时只有在按四指之前先把三指抬起，以便四指能把半音按得尽可能低。但是拉三度最常犯的毛病则是把大三度音程距离拉得太远，把小三度音程距离拉得太近。在这方面有着这样一个奇异现象：在大三度音程中，其距离按得过近比按得不够近时听起来不那样刺耳；但小三度音程则情况恰恰相反，而是距离按得过远比距离按得过近时听起来较舒服。因此教师应当常常要学生把大三度拉得较近和把小三度拉得较远些。

（8）六　　度

(a) 两个八度的音阶：

（在较高的把位上不换指比换指好些。）



(b) 半音音阶：



拉这种音阶时主要应避免换弦，只有在换弓的同时可以换弦，最好的指法是把第一个六度所用的手指保持不变。



速度很快时，这种音阶要用手的颤抖动作（拉各种级进移指时所用的那种颤抖动作）来拉。

（9）用一、四指拉的八度（简单八度）

（a）两个八度的音阶：



可以用空弦作媒介音符。





拉八度时把位越高，音与音之间距离越近，因此一、四指间距离逐渐缩短，此外，四指比一指向上移动的距离也要稍短一些。在这方面，二指和三指这两个被动的手指的任务很重要。这

两个手指既不要向上或向旁边伸直，也不要用死力地按在弦上，而是应该放松。一、四指之间的距离是通过它们测定的。只有当八度拉到较高把位时，二、三指才可以抬高一些，因为在高把位上一、四指按弦距离逐渐缩短，势必要把它们抬起一点。（关于用三指暂代四指的问题见第二分册 34 页。）

(b) 半音音阶：



(c) 分奏三和弦和七和弦。

用我所提出的练习伸指八度的那个练习（例 101）。由于一、四指要同时换把和换弦，因此特别困难，很难把连弓拉得连续不断，正因如此，所以例 101 是非常好的练习。

(10) 十　度

十度的难处在于：(1)手指要过份地伸张（把四度关系伸成六度），手小的人是很吃力的；(2)一、四指的距离



在把位升高时逐渐缩短；(3)两个手指向前移动（半音或全音进行）的距离不同（要看所拉十度是大调还是小调）。很少听到有人能把十度音阶拉准，这是由于拉十度时手与手指很吃力，以致使得大多数小提琴演奏者不能系统地加以练习。过份地伸张手指会使肌肉感到疼痛，因而使演奏者对于十度产生畏惧心理（多半是不自觉的），这也是拉不好十度的一个原因。此外，手指不

正常的伸张使颤指动作受到影响，以致不能用颤指来纠正不准的音，因此音一开始拉错了，常常便一直错下去。然而，既然在许多具有真正价值的音乐作品中有时偶然也采用十度（例如勃拉姆斯小提琴协奏曲第一乐章），因此，掌握这种技巧仍是必要的。

上面所讲述的所有那些做为技巧练习的例子的实际应用都已列入作为每日练习材料的“各类音阶表”（见第二分册第12页）中。

(11)震　　音 (Trill)

震音实际上就是把一个原是很慢的、重复的、每一组成部分都可以分开控制的、自觉的动作变化成一个极快的、每一组成部分无法控制的、不自觉的动作。可以把震音称为一种有益的“颤抖动作”，在断弓、碎弓（右手）以及半音移指中都有这类的颤抖动作，单纯从理论上讲，每个能够掌握可靠的快速的技巧能力的小提琴演奏者也都必然能掌握完善的震音技巧。但是实际上，手上某些部分的肌肉的有害的紧缩往往妨碍震音这种有益的颤抖动作的掌握。这种肌肉紧缩的毛病的医治常常受到教师们的偏见的阻碍，他们认为震音技巧也是一种“天生的”才能，因此是无法学的。当然，确实是有许多小提琴家，特别是吉普赛音乐家们，天然地就可以拉好震音，但是绝不能因此就推论说这种技巧是不可能学会的或是不可能改进的。

应用下面的三个预备练习是学好震音技巧的最有效的方法：





练习例121时，做震音动作的手指要尽量抬高，回落弦上时要用尽可能大的弹力。拉例122时，手指抬得越低越好，拉第三个练习时，应先以慢速度和按规则的节拍演奏，最后才应按照谱例所示，作为快的震音练习演奏。上述方法在大多数情况下都能得到预期的效果。如果是由于手的某些部分肌肉的有害的、抽筋般的紧缩而妨碍拉好震音，那是另外一个问题。

妨碍拉好震音的原因很多，例如：

①拇指紧张。

②手腕僵硬。

③不参与震音动作的手指僵硬。

④按在弦上不动的手指用力压弦。

⑤手指抬得太高，结果速度减慢。

⑥手指抬得不够高，也就是说手指无力地落下，结果缺乏弹力。

诊断病源是医治各种病症的决定因素。但是作为小提琴教师，他无法查明手掌肌肉内部活动的情况，最多只能揣测，但他必须从反面着手，先去找出正确的疗法。因此，如能依次按照下列方法练习并在练习一个星期之后发现震音有所进步，这时毫无疑问，震音毛病的生理原因便可以算是已经找到了，然后再结合有关的练习加以练习，毛病便可克服。

①作震音练习时取消拇指的持琴(这是为了防止拇指紧张)。

练习时把拇指悬在空间，把琴顶在门上或墙上帮助持琴。

②在打震音时，加上慢的颤指动作，以便人为地将手腕放松（防止手腕僵硬）❶。许多出色的小提琴家甚至在公开的演奏中打震音时都不得不采用这种动作以避免手腕僵硬。如果这种方法不见效，我们必须再采用一种更强烈的办法：震音时永远加上手腕颤指动作，让两种动作完全混合成一种动作。这种混合动作和许多钢琴家弹震音时的动作类似。需要注意的是使两种动作均衡，不可一个动作大于另一个动作。最华丽动听的震音有时便是用这种方法奏出的。

③（甲）当用二指奏震音时，让三、四指也跟着它颤动；但是不要伸直，而是松弛地下垂。（防止不参与动作的手指僵硬紧张。）

（乙）用第一指练震音，其余的手指随着颤动：

124



④（甲）模仿钢琴震音动作，前面的手指按弦时，后面的手指抬起来。

（乙）练自然泛音的震音：

125



（以上两个练习都可以防止按在后面音符上的手指压弦太紧。）

⑤练习例121。（防止手指抬得太高。）

---

❶ 把手腕靠在琴颈上有时也能使手腕放松。——原注。

⑥练习例122。（防止手指向上抬的力量不足和手指按弦缺乏弹力。）

以上这些练习（每个练习练一个星期）应该依次试练。收效最好的练习应该作为以后每天的练习，并且还应加上一些其它类似的练习作为补充，一直练到震音技术得到彻底的改善后为止。

在一般的震音材料中，首先应考虑用克莱策练习曲里面的震音练习。其次是塞夫契克的“震音预备练习”、克莱策第38号练习曲值得特别推荐作为每日练习的材料，该练习曲常被忽略，这是十分不应该的。



由于某些手指在震音时要保持按住不动，所以这个练习肯定地要比它前面的一些练习更费力，同时在创作方法方面也比那些练习要好。

关于双弦震音，首先应该练习三度、八度和六度指法。六度震音前后二音符距离可为二度、三度或四度：



震音突然地用最快速度起奏，则给人以一种极不舒服的感觉，原因何在？很难解释。我们只须肯定这点就够了：开始速度慢，然后逐渐加快，这种震音效果较好。此外，如果震音较慢的人起奏时把速度放得更慢一点，则听起来他的震音可以显得快一些，反之，若一开始就使用最快的速度，则本来不慢的震音反而

会显得慢一些。

把许多下震音挤在尽可能短的时间内演奏称为“勾转涟音”(inverted mordent)或是短震音(brisé, pralltriller)。除了前面所讲的震音的障碍以及克服这些障碍的方法对勾转涟音也适用以外，奏时用弓加上一个尽可能大的重音，对拉好勾转涟音也很有帮助。在拉勾转涟音时用弓加上鲜明的重音后，震音动作可以加快一倍，这是个确凿的事实，但其原因也是很难解释的。许多演奏者虽然在拉长的震音时感到很吃力，但是用这种加重音的方法却能奏出很完美的勾转涟音。

衔接在一起的一串震音称为连锁震音(Chains of Trills)，在连锁震音中每个震音的后面多半都不带后倚音。连锁震音很难拉，而且很容易使手疲乏。它是很好的练习材料，但并不是必须练习的主要材料。

手指粗的人，在很高的把位上奏震音时，不可能把音按准(特别是半音的震音)。遇到这种情况，用下面的方法可以补救：下臂、手腕和手指都保持僵硬，把奏震音的手指停在离弦约0.039吋的地方，下臂(从肘关节起)作痉挛似的颤抖动作，这样每一个颤动都将使准备奏震音的手指(本身一直保持不动)触弦。只要颤动得规则，就可以奏出特别快、特别清楚而且特别好听的震音❶。

与半音移指结合一起的震音是一种震音变体，很少应用，其奏法如下：当按在弦上的手指滑动时，不断地在打震音的另一手指在滑动的音上打半音或是1/4音的震音(例如在萨拉萨特所作的哈巴涅拉舞曲中就有这种震音)。

---

❶ 德国称这种震音为“Bockstriller”(哔哔震音)。——原注。

震音的后倚音问题非常复杂，由于它纯系艺术形式问题，因此将在本书的第二分册中讲述。

(12) 泛　　音

自然泛音　让琴弦全长的一部分振动所产生的泛音称为自然泛音。用一个手指实按在弦上（起弦枕的作用）我们就能够随意改变弦振动的长短，用这种方法奏出的泛音即人工泛音。自然泛音最常用，但是也最常被用错。在塞夫契克以前的时代，第四把位是最可怕的把位。那时的演奏者多半避免用第四把位，其方法是把手保留在第三把位上，只让手指伸到第四把位的自然泛音，这样既不费力又没有因伸张而按不准的危险。

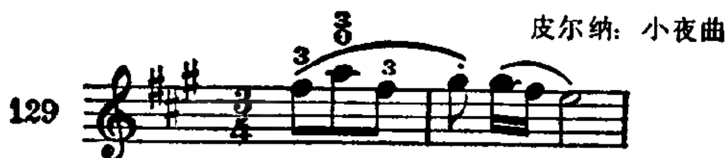


然而他们丝毫不考虑该音符是否需要强烈的表现力，而这种表现力是自然泛音所绝对不可能有的，因为泛音音色的特点正是严重缺乏表现力。法国人称歌声中这种声音为Voix blanche(白声)。这种声音是空虚的、无色彩和无生气的（尼基什〔A. Nikisch〕禁止在演奏富于表情的片断时使用泛音和空弦，甚至在乐队演奏中他也不许这样用）。因此，泛音只能在下列三种情况下使用：

（甲）当音乐的前后连接要求表现某种纯朴的沉默情调时；



或是需要表现诙谐的、带有阿拉伯色彩的情趣时；



（乙）当要拉的音符很突出、很长，如果用实音拉很有拉不好或是完全拉不准的危险，并在拉这个音符以前无法作准备时：

斯美塔那：弦乐四重奏，第4乐章



（丙）只要求音准和流利，不需要任何其它表情时：

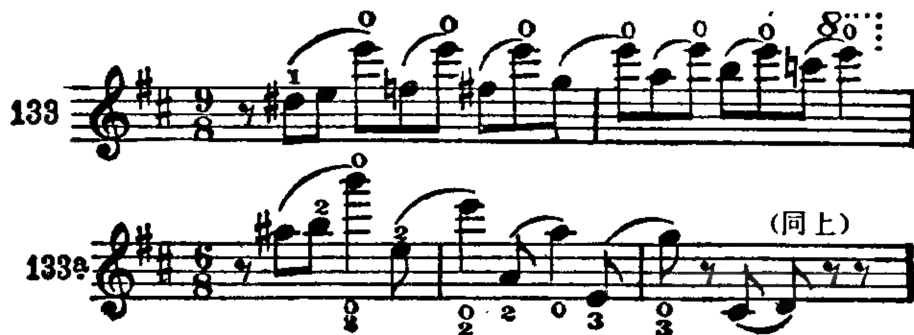


但上例中如果结尾的E音是个延续较长的音，则必须把手指按实，如：



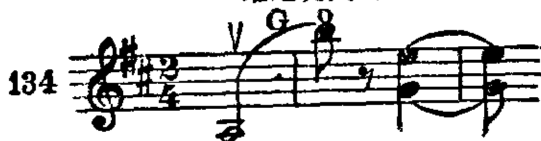
有人以为自然泛音在弦上有发音可能的触弦位置的范围较大，因而不会拉不准。但是经验证明事实与此相反。常常由于滑动的手指有些紧张而未能伸至应达到的位置。在下例中：

多纳尼：协奏曲，第4乐章



为了纠正上述这种缺点，可以在练习时把这些泛音拉长一点，这样便可以保证滑到想要达到的位置。选择首滑指或是尾滑指对于拉准泛音也很重要。例如下面这个片断，由于很容易拉不准而且不准的音被人听得很清楚，所以一般都有些害怕演奏它：

维尼奥夫斯基：d小调协奏曲，第3乐章



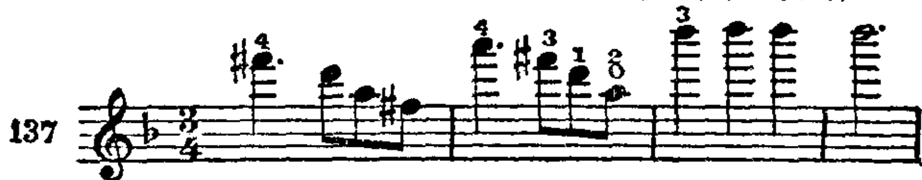
按照我的经验，用首滑指：

比用尾滑指：

要容易得多。

自然泛音常常在手指离弦以后还能继续发声，这个特点可以按下面方法加以利用：

拉罗：西班牙交响曲



上例中可利用 a^2 这个泛音的延长发声，把三指小心地、听不出来地滑到 d^4 上去。

人工泛音 人工泛音从帕加尼尼（N. Paganini）的时代起才在小提琴演奏艺术王国中领取到“公民证”，虽然在这时代以前就有了这种拉法，而且某些有名的小提琴家（如罗里〔Lolly〕）

曾经用过它。我相信柏辽兹是第一个把人工泛音用在管弦乐中的作曲家(在他的«罗密欧与朱丽叶»的谐谑曲 «玛布仙女»〔la fée Mab〕中）。斯波尔在他的小提琴教程中曾用粗暴的词句否定了这种技术。

关于人工泛音在美学上的价值，可能存在着不同的看法；然而，毫无疑问，在完整的小提琴技巧中，这种技术能够令人满意的一个非常美妙的组成部分，每个希望具有完备技巧的小提琴家都应该掌握它。最好是在年纪较轻时，在进入学习较高深、较复杂的技巧之前就开始学习人工泛音，年纪较大首先就不再能够有足够的耐性来练习这种怎么说也是有点干燥无味的技巧。塞夫契克的《小提琴技术教程》第四册中的人工泛音练习足够作为掌握这种技巧的材料。

必须作到下面四点才能拉好单音的和双音的人工泛音：（1）两个手指按弦要非常准确；（2)后面的手指要按牢，前面的手指应轻微触弦；（3)运弓要快，不加压力；（4)弓子要向外倾斜。

这种技巧比其它技巧都难，学习起来也更艰苦。当由于按弦的位置不准确而泛音没有拉响时，有时可以用颤指的方法帮助纠正按弦的位置。双弦泛音是指板上最难掌握发音的技术之一。没有经过长时间的刻苦练习就自以为掌握了这种技术的人必将碰壁！他们一定会拉出一连串的乱七八糟的混杂噪音，正象一个初学吹大管的人作基本练习时一样引人发笑。

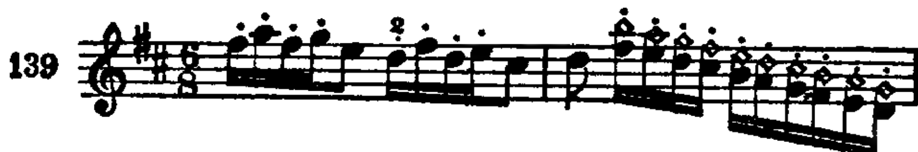
拉单音泛音或双弦泛音时，在把手指按到准确的位置之后便须注意让发音纯净无疵。要作到这点，主要方法是多用弓，少加压力。此外，擦上适量松香的、好的弓毛也是必要的条件。

萨拉萨特：《木屐舞曲》



上段泛音应该在弓根用尽可能的短弓拉，每拉一下把弓子抬一下，这样可以奏出象吹口哨一样的断音效果。

帕加尼尼：《女巫之舞》



上段音乐中的下行音阶在**中庸的速度**时也应该用上面的方法拉；但是如果速度很快，则应用中弓拉跳弓，同时左手要级进移指。用弓尖或中弓以分弓拉上面这段音乐是不对的，因各个分弓之间缺乏停顿，左手级进移指所发出的滑弦的难听声音必然很容易被发觉。

（13）拨　奏[1]

乐队队员的拨奏技巧一般总是比独奏家好。的确，近些年来，作曲家舒曼（d小调奏鸣曲第三乐章）、勃拉姆斯（c小调三重奏第二乐章）和德彪西（弦乐四重奏中的谐谑曲）等人，在他们的作品中用了较多的拨奏，迫使独奏家更多地去练习这种技术。但一般来说，独奏家对于这种技巧仍是忽视的。

在拨奏时，不仅是食指（或中指），而且右手拇指以及上臂（自肩关节起的转动动作）都要参与动作。如果一连串的拨奏速度很

[1] 拨奏多半用右手手指，按理应放在下一章（四．右手）中讲，我把它作为本章中“特殊的”一段放在这一节里。——原注。

快，拇指需要按在指板的边侧上，以便给予食指以适当的支持。但是如果速度慢而且音符又不连续，拇指只需在拨奏以前按住指板边侧，拨奏以后则应象竖琴家演奏时的动作一样，把手臂挥扬起来，拨奏和弦时很少用或是根本不用拇指按指板，其方法是手臂和手从离弦较远的地方作较大的动作，让手指在这个动作的过程中间触弦。用这种方法不但声音好听而且姿势优美。应该从左向右横拨弦、但不应该从下向上竖拨弦。因为从下向上拨弦，弦振动起来会碰到指板，使振动立刻受到阻碍。上臂在拨奏中所起的作用是在换弦时通过自肩关节起的转动动作把拨奏的手指从一根弦带到另一根弦上去，例如：



如果上臂僵硬不动，很难拨奏。

拨奏和弦用食指或中指都可以，但是拨奏单音时用食指比用中指更合适。拨奏时手指与弦的接触点应以离马约2.364吋最为合适，如果离马再近些，声音便会太硬，反之声音会太弱。

有时需要用中指(中)和食指(食)交替拨奏，如：



左手拨奏　左手拨奏的运用应该受到很大的限制。这是由于下面三个理由：(1)从声音效果来看，这种拨奏很容易出毛病，因为在左手拨奏时常常在应该拨响的声音之外挂上别的声音；(2)由于手指无法作出较大的伸张动作，拨出的声音既单薄又粗糙不匀；(3)在低把位上，拨奏时弦振动碰到指板，而使发音受

阻，而在高把位上除了E弦以外又根本无法拨奏。

最好是在孩童时期学习这种技术，因为孩童对这种难于掌握的练习还能发生兴趣。塞夫契克的«小提琴技术教程»第四册中，在这方面有很丰富的练习材料，同时还有拨奏与拉奏结合在一起的练习材料。所有这些练习可以帮助年轻的小提琴演奏者锻炼手指和加强一般的演奏能力。

在开始练习左手拨奏时指尖会很疼，磨出硬皮以后才不疼。第四指所按的音符显然只能用弓子奏出(很少用右手拨)。为了让弓子奏出的声音接近于拨奏效果(这是极其重要的)，一定要用弓子的尖端有弹性地敲弦，避免任何运弓，这样才可能产生不间断的拨奏效果。在练习时左手应该用很大的力量拨奏，因为在公开演出时，由于手指出汗和紧张，演奏者手指的力量常会减弱（而左手拨奏特别需要手指有力气)，结果拨出的声音一定很弱、很不稳定。因此手指的力量必须练得比实际需要还大一些，练到只用手指的一部分力量拨奏就可以奏出相当响的声音时为止。我愿意补充下面这个左右手联合拨奏的练习作为这种练习的一个“余兴”。

帕加尼尼：随想曲，第24首，变奏



(1)左手拨奏加上敲弓，速度慢。

(2)把上述的例142的变奏全部练完以后从头用加倍的速度练习一次，这次用右手拨奏代替弓子敲弦。

四、右　　手●

1.概论

右手　左手的任务主要是决定音的高低和赋予每个音以生命力，而右手的任务则主要是使弦不间断地振动和决定音的力度和时值，即音的强弱与长短。因此发音基本上是运弓产生的结果，它和运弓构成一个不可分割的统一体。但由于二者在形式上究竟不同，因此我们不得不把二者分开研究。本章主要讲运弓时手臂各部份的纯技术性动作以及各种弓法，而下一章才主要讲运弓加上左手动作后产生的音响效果。但两章内所谈的问题是不可能截然分开的。

为了便于读者理解，本章在用语方面不求是否合乎科学定义，而力求通俗易懂。例如当我谈到“腕部的垂直或水平动作”时，从解剖学的观点看，这种用语是不正确的，因为首先身体的任何关节都不会自主地去动，而是一个肢体动它才动或是一个肢体通过它而使自己动；其次，实际上不只腕子在动，而手部许多肌肉、上下臂、肩部甚至胸部也都参与动作。然而读者一看到“腕部动作”四个字却都能很容易地理会到是指一种“下臂不动、

● 原文为“右臂”，此处译为右手是按照口语习惯，包括手、手指、手臂三部，并非专指手部。——译注。

手自上而下或从左而右的动作或相反方向的动作[1]”，而不会有任何误解。采用通俗易解的技巧上的惯用语还有另外一个好处：从一开始学生便不需要化一部分力量去理解和记忆他所不懂的一些专门术语，而可以把全部注意力用在有实际用处的地方，如：理论的原则、理论的内容、解说及其实际应用。

最近有许多书都喜欢从解剖学著作中摘用拉丁文术语，似乎煞有其事，实际上只不过想借以掩饰——而实际并不能掩饰——其内容的贫乏和解说的不充分罢了[2]。

运弓技巧比左手技术更为复杂，因为后者手指和琴弦直接接触，而右手则需通过弓杆和弓毛与弦接触。运弓的主要任务是使弦作规则的、不间断的振动（参见174页）。右手拉弦作运弓动作时，弓与弦成90°角，而右手的每一部分——手指、手、下臂和上臂——都参与运弓动作，其中以手指最为重要，因为只有手指与弓接触、手臂的其它部分的动作是通过手指传到弓杆的。因此，我们首先应研究持弓的方法。

2.持弓法

持弓的方法可分三种：

(1)老的持弓法（德国派）：用食指较前的部分(约在第一、二节之间）平压在弓杆上；其他手指按照同样的方式依次放在弓杆上（这是被食指位置所决定的），大指和中指相对。所有手指密挤在一起，弓毛紧度适中（图17和17a）。

(2)新的持弓法（法国—比利时派）：用食指的第二节的最后端

---

[1] 指自下而上或自右而左。——译注。

[2] 雅安所著《运弓技术》一书是个例外，这本书虽也用了许多科学术语，但它所讲的换弓技术是很有价值的。——原注。

的部分斜压在弓杆上，这样食指伸过弓杆的部分显然增加了。食指和中指之间有一个距离，大指对着中指；弓毛很紧，弓杆向外倾斜（图18和18a）。

(3)最新的持弓法（俄罗斯派[1]）：用食指的第二节和第三节之间地方斜压弓杆，并用第一、二节“围抱”着弓杆。食指和中指之间距离很小。食指的任务是引导运弓的方向，小指只是在运弓到下半弓时才压弓杆[2]，弓毛较松，弓杆正立而不倾斜(图19和19a)。

俄罗斯派持弓法 我认为俄罗斯派持弓法是三种持弓法中最好的，虽然我知道我这个意见目前还未获得普遍的接受[3]。根据我的经验，我很肯定地认为采用这种持弓法可以化最小的力量获得最大的音响效果。

如果我们要研究一下三种不同的持弓法所产生的音响效果各

---

[1] 我所以称之为俄罗斯派是因为奥厄(L. Auer，从前曾在彼得格勒教授小提琴)是第一个教授这种持弓法的教师。直到现在为止，我还不知道是否有别的大师也这样教。据说维尼亚夫斯基(H. Wieniawsky)也这样持弓，从传统上看，这是很可能的。——原注。

[2] 起抬弓作用——译注。

[3] 明戈蒂(M. Mingotti)在他所著《塞夫契克作品练习方法》小册子中反对俄罗斯派持弓法，认为它“所造成的手臂高抬不久便成为一种毛病，不利于灵活而多变化的运弓”。在这本小册子中，他还说弗莱什本人后来也改变了看法，看到俄罗斯派持弓法的不利之处。他说弗莱什在1923年出版的他所著的《小提琴演奏艺术》一书中介绍俄罗斯派持弓法是“用食指的第二节和第三节之间地方”与弓杆接触，而弗莱什在1932年出版的他所写的《发音问题》一文中则说“绝不能用食指第三节的开始地方压在弓杆上，否则这种持弓法的一切优点都将变成缺点，声音将变得生硬发死，拉到弓根时则笨拙不灵，用弓尖拉分弓时则摇摆不定”，因此证明弗莱什本人九年后改变了原来看法。他还说弗莱什在去世前不久曾向他表示同意他的看法，即“俄罗斯派持弓法从生理学上讲不利于动作”(引语见《塞夫契克作品练习方法》英译本第12页)。——译注。

自如何，我们首先应研究手指持弓的三种不同姿式对手臂的其它部分，特别是对下臂的影响如何。兹分述如下：

(1)德国派：下臂在水平线上，近似弹钢琴时的姿势(图19b)。

(2)法国—比利时派：下臂自肘关节起向内微微扭转（约25度）（图20）。

(3)俄罗斯派：下臂显著向内扭转（约45度）（图21）。

这三种不同的下臂姿势对运弓的影响如何呢？不拿弓，试作下列三种动作：

甲.用食指较前的部分(第一、二节之间)以较大的力量压大指——德国派。

乙.用食指第二节的最后端的部份斜压大指。——法国—比利时派。

丙.用食指第二节与第三节之间部分斜压大指。——俄罗斯派。

可以看出动作(甲)最费力，动作(丙)最省力。正象当你要向一个东西施加很强的压力时，你总是尽可能地从肘关节起把下臂向里扭转，这样才使得上劲。

我从经验中证明，用俄罗斯派持弓法发音最省力，同时还能保持弓子的最大的平稳。产生这些优点的原因与其说是因为食指的位置关系，不如说是因为下臂自肘关节起向内有力扭转的关系，这种扭转使得食指极自然地、极不费力地自动对弓杆产生压力。此外，由于这种持弓法有第一、二节“围抱”着弓杆的特点，便能够掌握和控制弓杆，迫使它听从指挥，而不象法国—比利时派的持弓法控制弓杆不牢，弓杆容易脱落。有一种反对意见说：怎样持弓这种显然是繁琐的问题，对伟大的音乐天才来讲，是无关紧要的事；也有人说，许多小提琴家持弓的方法显然很特殊，但

也成了伟大的艺术家。对这些说法，我只想用一句名言来回答："拉斐尔[1]即使生下来没有手，他也仍然会成为一个伟大的画家"。

把一些名小提琴家的个人演奏方法提高成为应该普遍遵守的原则，这是人们常犯的错误。虽然每人要有自己独特的风格特点极为重要，但这绝不是说在任何情况下这些风格特点都是别人应该学习的范例。单纯模仿别人的技巧特点就和模仿一个演员的面部表情和讲话特点是一样的，结果只不过是"抄袭"而已。

因此，其他持弓派别中也有许多杰出的小提琴家这一事实并不能说明我所推崇的俄罗斯派持弓法不是最好的。如果要比较，只有从天赋好坏不等的大批数量的学生中观察教学效果，看用哪一种持弓法教出来的好的学生最多，这是唯一可以说明问题的办法。我个人坚决相信，由于俄罗斯派持弓法具有省力和能发生出好的音质的优点，在今后五十年内，人们一定会把它作为唯一的小提琴持弓法来教授，正象上臂动作应该自由而不受拘束这一理论，在上臂受到几世纪的束缚之后，今天终于被人们接受了是一样的。

至于如何掌握俄罗斯派持弓法，对于尚不谙任何一派持弓法的初学者来讲，要比那些过去一直采用其他派别持弓法，多少已有一定程度而目前要改用俄罗斯派持弓法的小提琴演奏者容易得多，二者必须严格区分开。根据我的经验和我所知道的其他教师的经验，初学者学习俄罗斯派持弓法几乎毫不觉得费力，很快便能掌握；并且值得注意的是，甚至他在刚一开始用这种持弓法运

---

[1] 拉斐尔(S. Raphael, 1483—1520)文艺复兴时期意大利著名的画家。——译注。

弓时，便立刻能发出比较完善的和健康的声音，而不是“喳喳”的声音。在适当的指导下，他的运弓技巧的进一步发展将是完全正常，并且能发出令人想不到的那种自然并且逐渐完美的声音。

但是从另一种持弓法改变为俄罗斯派持弓法的过程则远非那样容易。我的教学办法是叫学生按照下列步骤去改正：

(1)从理论上向学生详尽地解释了俄罗斯派持弓法的好处之后，先让学生这样改变持弓法：用食指第二节与第三节之间的地方压在弓杆上，用第一、二节“围抱”弓杆。大指位于食指和中指之间（大指和它们是否接触没有关系），弓毛较松，弓杆不要倾斜，而是正立在弓毛之上。然后叫学生用全弓运弓，甚至还叫他拉一些他所会的“康蒂列那”，为的是首先叫他熟悉他所完全不熟悉的手指压力的分配、下臂的转动以及小指的抬弓平衡作用。

(2)按照上述的作法，他会遇到下列困难：在用分弓运弓到上半弓这部分时，弓和弦的接触点“乱跑”——弓子“乱拐”。在弓根时腕子僵硬，各处都觉得不得劲。

在用分弓运弓到弓尖时，弓子“乱拐”的原因是因为食指未充分执行而别的手指过份执行引导运弓的任务。因此，必须注意让食指无论在什么情况下都担负起引导的任务。为此，我叫学生用食指、拇指持弓而其余三指翘在空中的持弓法（这样食指本身就必须引导运弓了）练习上半弓的分弓弓法，每天练两小时，连续三天。这样练的结果，下臂自然而然地便要显著地向内扭转。如果作了这些练习后，食指仍不能起绝对的引导作用，我便叫学生也练习一下无声压力的练习（见183页）。

为了克服用弓根时腕子僵硬的毛病，我叫学生用弓根以 *pp* 连续重复地拉一个单音：



为了加强在弓根时小指的力量，克莱策练习曲中的第九个练习的全部变体都应该练（参见115页）。这样不久就会感到在用弓根时能完全轻松自如，即使习惯于过份的腕子动作的人也一样能练好，虽然在一开始他会感到很困难，错以为自已练不好。在弓尖时弓子“乱拐”的毛病一般存在的时间较长，并常常是很难克服的。唯一的办法就是多作上述的只用食指、拇指持弓奏分弓的练习，一直练到毛病消除为止，这需要一定的时间。

还应注意食指不要向前伸出杆外过多，要让第二节和第三节之间的部分而不是第三节的后部和弓杆接触。此外，由于俄罗斯派持弓法弓毛较松，因之可能在跳弓时感到困难，在这个问题上要注意的是，所谓弓毛较松，其松紧程度是这样的：一方面要不费很大力气便能将弓杆压到接触弓毛，因此不能太紧；另一方面，要注意必须仍能使弓杆在中弓部分保持足够的弹力，以使弓子能自动“弹跳”，因此也不能过松。为了保证这一点，弓杆正立而不倾斜是最重要的条件之一，因为弓杆如向外倾斜，弓的自动弹跳力量的程度便会减弱。俄罗斯派持弓法的弓杆正立和法国—比利时派的弓毛拧紧是互相抵触的，不能合用。但在不需要加压力时，也就是说拉 p 时，弓杆是可以向外倾斜的，因为倾斜后，只有一部分弓毛与弦接触，发出的声音就可以弱。因此俄罗斯派持弓法要求拉 f 时弓杆正立，拉 p 时向外倾斜（见123页）。

右手拇指　拇指的位置须特别注意。最适合的位置是放在尾

库[1]的末端，即一半在弓枕上，一半在弓杆上。看上去好象拇指对着中指，其实这只是表面现象，如果把食指和中指的第一节伸直，就可以看到拇指的位置实际上是在食指、中指之间。它的任务是对其它手指对弓杆施加的压力给以反压力，也就是说，当其它手指向下压时，它向上"压"。向上的压力的大小应与向下的压力相适应，因此拇指的压力必须能抵住上面来的压力。在自然的、不是人为的运弓中，拇指的姿势是：在弓尖时，稍有些伸直，在弓根时，稍有些弯曲；在上下运弓中，拇指从较弯到较直或从较直到较弯的变动应是下意识的，不费任何力气的。经验证明，拇指的位置靠前（和弓枕有一个距离）或靠后（完全放在弓枕上）都对运弓技巧有不利影响。靠前，拇指持不住弓，发出的音量自然不能饱满；靠后，则运弓笨拙，发出的声音粗糙。

接着要谈一下弓子的重量分布问题。分布是极不平均的。可作如下试验：手指轻松地持弓放在弦上，不使弓受到任何方面的压力，听其自然，则可发现弓根放在弦上时弓子太重，重到妨碍了弦的振动程度；而弓尖放在弦上时弓子又太轻，轻到不足使弦振动的程度。只有用中弓放在弦上时，弓子本身的重量才能产生音响。因此在弓尖时应对弓加压力，而在弓根时则应稍微抬弓。在弓尖时的压力是由食指压弓产生的，在弓根抬弓时用小指。配合食指压弓的是下臂的向内扭转，而配合小指抬弓的则是下臂向外转动；但注意向外转动的程度绝不是象斯坦豪森[2]所说的那样大。我甚至认为在小指抬弓时，我们必须下意识地仍继续向内扭转下臂。斯坦豪森关于在弓根时下臂必须有意识地向外扭转的

---

[1] 在弓子根部用以伸缩弓毛紧度的部分。——译注。

[2] 见斯坦豪森著的《弦乐器运弓的生理学》(1903)——原注。

理论是站不住脚的，他所以这样认为只能说明他的实践经验还不够。

食指和小指　食指主要是掌握发音的，而小指主要是控制声音的。由于各派持弓法的手指位置各有不同，食指加压力的地方也不同（上面已讲过，见109页）。许多人在拉到弓根时，喜欢把食指伸直，我认为这个习惯是极有害的。因为这样食指在运弓到下半弓时，自动放弃了它的引导任务，而把掌握发音的责任让给别的手指，这样，弓子在接近弓根时，发出的声音明显地是缺乏表现力。食指永远不应放弃其引导的权利，只不过在弓根时允许它的引导力量让小指的压力（抬弓动作）抵销一部分而已。

为了使小指适于发挥作用，最重要的是小指应弯曲着以指尖和弓接触（图22)。如小指平直地放在弓杆上，则从一开始它便失去了活动的能力，从而手指的运弓动作（见124页）便不可能了。德国派持弓法是小指在整个运弓中都放在弓杆上，法国—比利时派持弓法是拉到弓尖时小指抬起，而俄罗斯派持弓法由于下臂有力扭转的缘故，因此只是在运弓到下半弓时才允许小指压弓。在弓根时小指参与动作是必要的，在弓尖时小指参与动作则是不必要的，并且是有害的，因为它会减弱在弓尖时极其需要的食指压力。除非是当在弓尖时需要抬弓力量(例如在击弦时)，或是因为在拉伴奏时，有意要使之不具表现力（室内乐中常有这种情况)，这时在拉上半弓时小指参与活动才是有益的，甚至是必要的。德国派持弓法中小指之所以始终参与活动是其持弓方式决定的。近代的大多数小提琴演奏者已经不再采用这种持弓法，因此它已是过去的事，至多不过将来具有历史的价值而已。目前法国—比利时派和俄罗斯派两派持弓法占绝对优势，因此将来的问题是这两

派的竞争，看究竟那派的持弓法最好。

无名指起着一种“随从”作用，是被动而不是主动的。食指施加压力，小指在无名指的支持下起抬弓的作用❶。至于中指，我认为是对食指起“随从”的作用❷。

从各手指活动，特别是食指活动的那一刹那可以看出，它们本身并不产生力量，它们的力量来自手臂从下到上的各部分。也就是说地位最高的背部肌肉把力量输送到上臂，上臂再输到下臂，再传到手指。当肘部的地位高于而不是低于手指地位的时候，力量的传递最为自然。因此只用手指僵硬地、独立地施加压力是绝对错误的。

3. 运弓

运弓是右手下列各部分动作的结果❸：

(1)上臂自肩关节起向上抬的动作。

(2)上臂自肩关节起的水平动作。

(3)下臂自肘关节起的转动动作。

(4)下臂自肘关节起的水平动作。

(5)腕部动作。

(6)手指运弓动作。

斯坦豪森是第一个认为力量系来自上臂和下臂的理论家。他认为腕子和手指（迄今这两部分的作用是被过高估计了）只不过

---

❶ 伊扎耶在拉弓根时，小指抬起，由无名指负担抬弓的任务，这种方法，据我所知，只有他这位小提琴大师使用。——原注。

❷ 卡倍(L. Capet, 1873—1928, 法国小提琴家——译注)的意见正相反，他认为无名指和与之相对的拇指应连成一个封闭的“环”，弓子位于该弓的下部。这个环形在持弓中是起着主要作用的。——原注。

❸ 参阅弗莱什的《基本练习》。——原注。

起媒介作用。他的意见证明是正确的。不仅因为这个意见极其合乎逻辑，更主要还是因为实际试验证实了他的论点。

（1）上臂自肩关节起的向上抬的动作：主要是在上半弓换弦时用。如：



上臂应该和所拉的那根弦在同一平面上，这是个原则。德国派持弓法要求上臂低下，甚至要求上臂紧贴身体（图24，25）。由于此派已过时，没有必要去详细讲解图24、25。我只想简单说一下，由于上臂低下，拉D、G两根弦时，下臂势必要抬起，结果下臂的方向近乎一条垂直线，这样去演奏，在任何情况下都是极有害的，因为不管怎样说，上臂过于低下，手永远不可能有效地压弓。一个人如果习惯于手的这种拉法，或是习惯于上臂贴身、仅用手上下摆动的方法去运弓换弦，那他永远也不会在小提琴演奏上有所成就。只有需要在弓尖急速换弦时，才可以用腕子的动作代替肩关节动作，因为在那种情况下，后者动作必然笨拙不灵（见121页）。另一种极端则是上臂举得过高，臂肘突出在空中（图26）。这种姿势的确不美观和不实用。但只要上臂能自肩关节起自由转动，则这种姿势对发音并无妨碍，最多只能说人为地将上臂举得过高而已。经验证明，这种姿势的演奏者有时也可能奏出极好的音质（如蒂博）。因此，当一个上臂过高的学生，在上臂正常的姿势下感到无法演奏时，只要他在弓尖每次换弦时上臂都能作出相应的动作，则教师可以允许他不改正姿势。无论如何，只要肩关节在上臂动作的同时能保持规则的动作，上

臂过高的姿势从来也不会妨碍一个人成为伟大的小提琴家（如果他具备其它方面的条件）。下列练习可以做为肩关节转动（多练这个练习对上臂过于低下的演奏者极有好处）的练习：



这个练习应用弓的最尖端部分，几乎是不拉弓。弓的部位几乎停在原处不动，整个手臂应僵硬，自肩关节处转动。然后再练下列练习：



拉每个音符后有一个停顿，在停顿时，只用上臂（下臂、腕子都保持僵硬）作换弦动作。

（2）上臂自肩关节起的水平动作：这种运弓动作是用下1/3弓奏出的。上臂低下和上臂较高这两个不同的派别在这个动作上也是极端不同的。用下1/3弓拉分弓时也需要肩关节一定程度的上下转动动作。从图27和图28可以看出两派极为不同。图27是上臂低下派，手和下臂成直角，图28是上臂较高，手和下臂成直线。我本人坚决主张后者（图28）。因为只有上臂较高，手臂的全部力量才能自由发挥，只要从演奏中比较一下这两派发出的音响效果就可以很清楚地知道我所说的是正确的了。过去人们用了种种方法想练好用下臂和手成直角的动作，就是不采用这种手臂较高的动作。在18世纪好象有个邪恶的魔法师曾经向上臂念过这样的咒语：“你不许抬起！”

只有用弓根拉很快的分弓时，才可以用腕子动作代替上臂的水平动作，因为这时如用上臂水平动作，则不灵便。

（3）下臂自肘关节起的转动动作：由于在弓根换弦时（特别是在快速度时），如用上臂自肩关节起的向上抬的动作，不够灵便，因此这时可用下臂自肘关节起向内的转动动作来代替，这种动作象用钥匙开门时的动作一样，这时上臂并非完全被动，而是自肩关节起作微小的转动来适应这个动作。

我们现在了解了，在慢的换弦时，在弓尖时用上臂，在弓根时用下臂。但在中弓附近时，这两个动作同时都有，混为一个动作。

人们常常把下臂的转动动作和腕部动作这两个生理上截然不同的动作混淆起来，这是不正确的。例如下列练习：



在弓根时只能用下臂转动动作。而相反地，如果是在弓尖：



则只可能用肩部或腕部动作。这两种运弓方法联合起来时，如：



并不意味着两种动作混合起来，只不过是两种动作之间的过渡——从弓尖的松弛的腕部动作到弓根的臂肘滚动动作（同时手指压力要强）——是逐渐进行的而已。克莱策练习曲的第9个练习是一个很理想的练习，如果用各种变体去练，可以从其中获得完善的弓根换弦技巧（请参考马萨尔〔J.Massart，1811—1892〕著的《克莱策练习曲的练习方法》）。

（4）下臂自肘关节起的水平动作：以上半弓拉的常用的分弓弓法即此动作。拉到中弓时，手和下臂应成平面，而不应成直角。在弓尖时腕子不应低于手。如拉很快的分弓时，应全部或部分地用腕部动作代替下臂水平动作。

（5）腕子及其作用：只有在下列情况下才用腕部动作：

（甲）在弓根以快速度拉分弓时可用以代替上臂垂直动作，因为这时如用后者必笨拙不灵。

（乙）同样理由，在用上半弓拉快速度的分弓时或奏跳弓、碎弓时，可用以代替下臂水平动作。

（丙）在用上半弓迅速换弦时可用以代替上臂转动动作（理由同上）。

（丁）换弓时，特别是在弓根换弓时可用。

甲、乙、丙三点很清楚，无需详解。在讲换弓（丁）之前，必须先说一说什么是腕部水平动作。试把手掌平放桌上，下臂挺直，然后手掌自右向左和自左向右来回摆动，这便是腕部水平动作。与肘关节或肩关节的动作相反，这种动作在日常生活中不用，即便在写字时，手的动作看上去象水平动作，但实际上是垂直动作。虽然在生活中如此，但是，从古到今，奏快的小分弓时却都用手的水平动作（特别是德国派持弓法）而完全不用手部的

垂直动作，这又怎样解释呢？德国派持弓法之所以如此，是该派持弓法的手指和手臂的位置所决定的。比较一下 108 页中讲的三种持弓法，并用三种持弓法先奏极快的小分弓，然后奏跳弓，奏时要用腕子动作。

第一，我们可以看出，用德国派持弓法奏时，手部自上而下的动作是不可能的，因为按照这派的持弓方式，手上下动作只能产生换弦的效果，却不能在同一根弦上产生水平运弓动作。如要达到后一目的，则必须人为地使腕子强作水平动作。第二，我们可以清楚看到在用俄罗斯派持弓法演奏时，由于下臂向内扭转的结果，手部有了立起的趋势，这样手部原先平放时的垂直动作，现在方向不再是上下动作而是和运弓的方向一致的动作了。也就是说完全变成水平动作，同时可以连续在一根弦上运弓而不发生换弦效果[1]。

法国—比利时派和俄罗斯派下臂位置的主要好处在于使腕子能够按照垂直方向自然地运动而不发生换弦效果。幸运的是，最近几年来所有学提琴的年轻人已不再用德国派持弓法了，因之将来腕部的真正的水平动作会随之一起消失，并和上臂紧贴身体的姿势一起成为已消失的时代的遗迹。但不可忘记，在极快的速度时（也仅是在这种情况下）仍可能出现各种形式的腕部动作（这是需要的）来代替极不灵便的肘关节和肩关节的动作。因此腕部绝对水平动作并不是永远绝迹。把腕部动作看为首要或是象旧时代小提琴教学中把它提高为在运弓技巧中占有最高地位的因素等

---

[1] 由于这种动作实质上仍是腕部垂直动作，只是形式上是水平动作，因此以下著者仍称之为腕部垂直动作，特此说明，以免误解。——译注。

都是极端错误的。改用手腕垂直动作的坏处只不过是要多化些时间而已。那些被迫去过多练习手腕水平动作的学生真是可怜！手臂动作的所有毛病中至少有3/4可以追溯到上述这种原因，许多有希望的人的前途都是因此被摧毁的。

（6）手指运弓动作（Fingerstroke）：将结合换弓一起研究（见124页）。

运弓时必须注意运弓的方向。弓子永远应该和马子成平行线，和弦成直角。只有这样琴弦才能产生不带杂音的规则振动，一般运弓的毛病有下列五种：

(a)在弓根时，弓尖不是指向正左而是指向左上角；

(b)在弓根时，弓尖指向左下。

(c)在弓尖时，弓根指向右上。

(d)在弓尖时，弓根指向右下。

(e)弓尖一会儿指左上，一会儿指左下，运弓不是直线，而是波纹线。五种毛病坏处分述如下：

(a)违反生理原理，这样手和下臂成了直角，下臂自然要下垂。

(b)违反发音原理，弓和弦不成直角，弦不能自由振动。

(c)影响发音，因为弓尖过于靠近琴马，发音必糙，特别是拉 *p* 时音色必定不好。

(d)完全错误。弓尖溜向指板之上，如尚未减轻所加压力，则声音必破裂，如减轻压力，则在弓尖将产生习惯性的渐弱效果。

(e)错误。弓不与弦成直角，弦的振动永不能纯净（那些有

神经性颤抖毛病的演奏者常这样运弓，力图以此来克服颤抖）。

改正办法：上述五种毛病都可用“矫枉过正”的办法来改正，也就是说暂时用与该错误的运弓动作相对的另一种错误运弓动作来矫正。因此，(a)可用(b)来纠正，(c)可用(d)来纠正。反之亦然。(e)所讲的波纹线的水平运弓动作(有时是不自觉地发生)只有在为了克服弓子颤动的毛病时才可以用。但它仍是一种毛病，在克服了产生这种毛病的根源后，这种毛病会自动消失(见189页)。

弓杆位置有三种可能：(甲)直立；(乙)向指板倾斜；(丙)向琴马倾斜。

弓杆直立时，全部弓毛都和琴弦接触，使它振动；倾斜时则只有部分弓毛和琴弦接触。

法国—比利时派的持弓方法要求弓杆无论拉 *f* 或 *p* 都必须向指板倾斜，弓毛拧紧。俄罗斯派持弓方法要求拉 *f* 时弓杆直立，弓毛较松。

弓杆向琴马倾斜的动作只有在特殊情况下才用，如用中弓跳弓时有时使用。此外在用下弓拉断音时也常用。

弓杆的位置、弓毛的紧度和弓的压力三者之间关系之密切可从下列事实证明：如弓毛较松，则在弓杆倾斜时，无法再对弓加压力，因为在拉 *f* 加压力时，弓杆将会触弦，产生刺耳杂音；如弓毛较紧，弓杆再直立，则会产生压力过强的危险（因为弓毛紧，则弓杆弹性大而不易控制，稍加压力，压力即易过大）；但另一方面，在拉 *p* 时，弓杆必须向外倾斜〔即使是弓毛较松的俄罗斯派(如113页所讲)也同样需要如此〕，因为弓毛和琴弦接触的部分越少，发出声音才能越弱。

4.换弓

在讲换弓原理之前，必须先讲一下右手的姿势和手指动作。在拉弓根时手的姿势可分为三种：

（1）手和下臂成直角（图27）。

（2）手腕过高以致手背成“斜坡”状（图29）。

（3）手和下臂成直线（图28）。

姿势（1）不可采用，因下臂下垂，不自然，同时手以腕部为轴动作的自由至少丧失了一半。

姿势（2）也不可采用，因为食指完全丧失了对弓杆的控制：弓杆压在四个手指上面（正常的持弓正相反，应是四个手指压在弓上面），发出的声音将是无色彩的、音质恶劣的弱音。

姿势（3）是唯一正确的姿势，因为食指永远可以控制弓杆。手以腕部为轴活动的范围也最大（参见120页）。

用弓尖和中弓时手的姿势也有三种：

甲．腕子凸起手下垂（图30）

乙．腕部凹下手向上翘（图31）

丙．手和下臂成一直线（图32）

在上述这三种姿势中，姿势甲是错误的，因为这样，则食指无法垂直地施加压力，而只能朝斜向琴马的方向施加压力，其结果对发音将起不利的影响。

姿势乙也是错误的，因为这样食指只能单独地施加必要的压力，得不到下臂和上臂的支持，从而使动作僵硬、不灵活。

姿势丙是正确的，因为可以避免姿势甲、乙所具有的弊病。

手指运弓动作　手指关节也有必要作伸缩动作，这一原则究竟从何时起才开始为人所承认现在很难确定；只知道这种技巧象

其他许多好的东西一样，也是来自比利时❶。

如果说由于腕部动作可以被看作是偶而地能用来代替肘关节和肩关节动作的一种动作，那么从这个意义上讲（也仅仅从这个意义上讲），腕部动作在某种程度上还可以算是能独立应用的一种动作，但手指动作则永远不能独立应用，因为它对发音毫无好处❷。

手指动作的重要性在于它和腕部垂直动作联合用时，可以获得极圆滑、不间断的换弓效果。图33和34手指动作的练习的重要是无论怎样强调也不算过份的。这些练习很好学，年龄较大的人也能够很容易学会，因为这种动作只是五个手指先向外伸直（图33）然后向回弯曲收缩而已。这种动作无需腕部协助便可以产生一种小的顿弓弓法。

学生应该先不拿弓空手练这两个练习，练好后再练下面五个练习（每天换练一个）：

a.手持弓，弓作水平状，弓毛朝上，弓杆朝下落在食指的第二或第三节上，然后五个手指作一伸一缩的动作。

b.作上述同样练习，只是持弓的方向是垂直方向。

c.作上述同样练习，弓作水平状，但弓毛朝下。

要分上述三个步骤作的目的是为了使小指逐渐能担负起它在这些动作中的困难任务。在第一个星期中，小指常要从弓杆滑下，但不要气馁，在比较短的时间内，小指肌肉会练得如此之

---

❶ 作者的手指运弓技巧是1892年当作者在巴黎音乐院学习时由一位荷兰小提琴家教授的。——原注。

❷ 补充说明，许多德国派小提琴家都有这样一个习惯：在用全弓拉到弓尖时常单独地用手指动作运弓。这种毫无目的、毫无意义、耗费精力的歪扭指形的奏法对发音的效果和运弓技巧有着致命的害处。——原注。

强，以致不再发生上述从弓杆上滑落的毛病，小指必须是弯曲地将尖端放在弓杆上，这是无需赘言的，否则小指将丧失在弓杆上运动的自由。

d.用中弓在空弦上作顿弓的手指动作。

e.用弓根在空弦上作顿弓的手指动作。

一个小提琴演奏者只有当他在弓根不需腕部协助而用手指动作仍能发出优美的音响时，他才可以称之为具有了灵活柔软的手指关节，才能够作到完善的、听不出痕迹的上下换弓。

无论初学者或技巧完备的艺术家都知道，在换弓动作中，在上下两弓之间还加入一个特别的“运弓过程”也就是说，在手臂开始拉下一弓之前，刚刚拉完的那一弓不能立刻停止，总要还延长一点。似乎身体上有这样一种需要：即刚拉完的那一弓，必须再继续延长相当一小段弓长之后，才能开始换拉下一弓。原因正如同一个正向前运动的身体总有继续向前运动的趋势，即使它被迫突然停止或转换方向时仍有一种冲力，不能立刻停止。在一辆正在行驶的电车中，只要车不停，一个人可以站稳维持身体平衡，但车一停，他的身体一定要向前冲一下。而当车又继续开动时，他刚站稳的身体一定又要后仰一下。一个正在跑步的人当需要停下时不可能立刻停下。手臂上下运弓的原理也与此相同。我们把运弓中的这种冲力动作叫作“运弓的继续”。

运弓的继续　换弓最困难的地方是弓根，因为在弓根时弓的重量非常大，如不用抬弓的办法减轻其重量，则弓杆的重压将使得弦无法振动，发出的声音将是各种噪音，一般总称之为“喳喳”声。避免这类声音是弓根技巧中的主要问题（常常很少人去注意解决）。

解决这个问题本来就不容易，而现在则除了“运弓的继续”问题之外，运弓本身还包含有一些其它的技巧问题，这就使得这个问题的解决更加困难了。在弓尖、中弓运弓时虽然也同样存在着“运弓的继续”，但由于在这两个地方弓杆的重量轻得多，因之不利的影响大为减少。事实上，在弓根换弓技巧不好的一百个小提琴家当中，几乎找不到一个在弓尖换弓同样也不好。而弓尖换弓技巧练习如用上半弓练习（这样也练了中弓换弓）也能获得同样好处，用这两种弓子的部位练习换弓都是不难的。因此我们此处只研究最重要的一种，即弓根的换弓技巧。

就是初学者也不免要拉出“运弓的继续”（表现为换弓时很明显地要急拉一下），这一事实也许可以说明，当小提琴演奏艺术还处在初期的旧时代时，人们也是不可避免要拉“运弓的继续”的。正象人类胚胎的发展过程象征着所有生物的生命从低级形式发展到高级形式的过程一样，我们可以根据一个小提琴演奏者的发展过程推断到整个小提琴演奏者的发展过程。

初学者的“运弓的继续”是用上臂自肩关节起的水平动作延长每一运弓的结果。这样在每一运弓的结尾总带一个急拉重音（凡是和初学者接触过的都会记起）。因此可以设想，在小提琴演奏初期，这种换弓法是很普遍的，除非是小提琴演奏者不用弓的下1/3部分——这种情况很可能是存在的（19世纪末，巴黎仍有一些老的小提琴家不用弓根部分，并认为这是原则问题。在旧的画象中，我们也从未看到过一个小提琴家用弓根演奏的画象）。具有伟大天才的个别小提琴家可能认为这种周而复始的“急拉”非常讨厌（使得音响均匀发展成为不可能，强弱对比只能凭运气），因而想到也许可以不用手臂全部，只用部分手臂来作这个

动作。当时想到的并不是下臂，因为在水平面上用弓根演奏时不用下臂。于是便想到用腕子。这就是在换弓时应用腕子动作的来源（在这里我们也可以看到，腕子动作只能被看作是代替另一种笨拙失灵动作的必要动作）。因此，在这个阶段，“运弓的继续”是用手自腕关节起略微向前“推送”的方法，企图使换弓动作作到最大的圆滑，甚至听不出间断。但是不久在这方面也发生了目的和手段混淆的情况。尽可能使腕关节（不管每个手指的关节）练得柔软灵活成了主要的目的，而所希望的使“运弓的继续”听不出来这个真正的目的却被忽略了。这样作的结果，发音不饱满了，同时手部的毛病一个一个不断发生。在这种情况下，提出了这样一个问题：是否可能用一种更小的、细微的手指的部分动作来代替腕部动作？于是产生了手指运弓的办法。19世纪，许多小提琴家在“运弓的继续”时完全用手指动作，不加其它动作。但是他们也失败了，因为只用手指动作，没有手腕参加，其所产生的效果过于笨拙失灵，因此所欲达到的最后目的，即圆滑不间断的换弓，仍然达不到。但这时却接近于问题的解决了。不久，不是一个而是许多小提琴家同时发现并承认（其实真理一直就在眼前，只是没有想到而已）利用手腕关节和手指的联合动作是唯一能够发出绝对没有磨擦声、听不出间断的“运弓的继续”的手段。至此换弓的问题才获得了最后的解决。今天，任何小提琴家，只要掌握了正确的手腕垂直动作和手指动作并能把二者联合成为一个统一的动作，就能作到在换弓时不出一点杂音。因此，最正确的弓根换弦动作应包括用腕子和手指的联合动作所作出的“运弓的继续”。为了能作到这一点，应依次作下列练习：

甲. 掌握手指运弓动作，注意不要参与腕部动作(见124页)。

乙．在弓根以迅速地重复同一个音的方法作腕子练习，但不要参与上臂动作（在作过练习甲之后手指动作应已灵活，手指将开始自动地参加腕子动作）：



丙．用弓根拉慢的分弓练习，用眼睛检查动作，用耳朵检验效果；让换弓逐渐听不出间断。

错误的换弓动作　常发生的错误的换弓动作可综合为下列几种：

a.用上臂换弓（只有初学者或处于最初阶段的小提琴演奏者这样）。

b.只用腕子水平动作。

改正方法：下臂向里扭转（即法国—比利时派和俄罗斯派）从而改变手指的地位，然后在一根弦上练习手指运弓动作和腕子垂直动作，最后把两个动作联合起来。

c.用腕子垂直动作换弓，而手指僵硬。

改正方法：练习手指运弓动作，然后将两个动作联合起来。

d.腕子动作基本正确，只是过大（前后甩动）。

改正方法：腕子完全僵硬，然后弓杆向外倾斜，用弓根外端拉分弓，此外并以快速度在弓根练克莱策练习曲的第九首练习。

e.只用手指动作换弓。

改正方法：加入腕子垂直动作。为了使“运弓的继续”尽可能听不出(这是首要的，无论如何强调也不为过份)，动作必须尽可能微小和不显著。手或手指过大的前后甩动的动作是产生“急

拉”动作的根源，而“急拉”动作不论化多大代价都需绝对避免。良好的换弓不仅听不出间断并且几乎也看不出间断。

5. 右手换弦动作（参阅48页所讲关于左手换弦动作）。

右手换弦有下列几种：

（1）慢速度时：在上半弓换弦时用自肩关节起上臂滚动的动作；在下半弓换弦时用上述动作和自肘关节起下臂转动动作联合起来的动作。换入G、D弦时，上臂需抬起移到适应于该二弦的位置，如上臂不动仅抬腕子，则腕子将高于下臂。

（2）在快速度时：在上半弓换弦时用手的垂直动作❶；在下半弓换弦时用自肘关节起下臂的俐落的转动动作。

慢换弦用腕子是错误的，因为这样作的结果腕子不是高于就是低于手指，从而违反了对发音极其重要的手和下臂必须成为水平线的原则。

因此决定换弦方法的是速度。

因此速度快慢有明显标志时换弦方法很容易确定。但下面例子则不同：

克莱策：练习曲，第26首



在这个练习中快的速度和慢的换弦结合在一起。这里所需用的上臂、下臂、腕子三部分的动作联结得非常密切，以致于从一个动作到另一个动作的过渡不再能够分辨出来。虽然由于动作过程极其复杂，每部分的动作用眼分辨不出，因此难于据以改正任

❶ 即腕子动作。——译注。

何一部分可能发生的错误动作，但仍可根据发出的音响效果在动作过程中及时改正它们。例如，虽然从技巧角度上看，似乎都很正确，但换弦时听起来声音仍不平稳、不均匀或在不该加重音的地方出现了重音（当然这也可能由于左手毛病造成），这时我们仍可以根据我们对音的感觉自然而然地改正错误的动作，使其发出的声音变得良好。但是当遇到上述情况时，我们必须首先肯定不仅从动作本身并且从演奏方法上确实查不出毛病来，然后才可以考虑采取上述的极端办法（因为这种办法实际上是背弃了根据“原因”而不是根据“结果”来行动的原则），否则便是问道于盲了。例如例151可用两种方法演奏：

甲．弓的位置介于A、E二弦之间，距离二弦尽可能紧密，这时拉出的曲线形状如下：



乙．弓的位置介于G、E二弦之间，距离二弦都较远，这时拉出的曲线形状如下：



在这两种方法中，手臂和弓所需顾及的距离的远近，比较来说，相差很大。很明显波角线方法乙是错误的，波纹线方法甲是正确的。无论速度快慢，也不论用弓的任何部分，每次换弦应尽量避免不必要的过大的动作，并使弓子换弦的角度尽可能小，小到几乎看不出的程度。拉图例151时，应尽可能使弓的换弦动作近于一条直线。准备练习：

克莱策：练习曲，第26首

152.



遇到下列需以规则的、不变的换弦动作分弓演奏时：

2指在A弦上　　巴赫：E大调古组曲

153.

或

维奥蒂：第22协奏曲，第1乐章

154.

分弓动作（自肘关节起的下臂水平动作）必须减小到最低限度，以便将绝大部分的注意力放在如何拉出圆滑的换弦动作（自肩关节起的上臂动作）；因此应尽量少用弓，用中弓而不用弓尖，因中弓最适于换弦动作。

换弦和上下弓的关系　换弦和上下弓的关系也是常被人们以极为轻率的态度对待的许多技巧问题之一。下面的解释或许可以较清楚地说明二者之间的动作关系：

155.

如果我们仔细观察，我们可以发现，在上述练习中，拉⊓时，A、E弦距离越大，则弓子换到E弦时与E弦的接触点距离弓根越近。因此，如用弓很少，则弓子与E弦的接触点几乎就是它原先与A弦的接触点；由E向A回拉V时，弓子转到A弦时与弦的接触点同样比原先弓子与E弦的接触点向前移动了约一公分（E、A弦之间的距离）。在这两次运弓中，每次有效弓长都增加了约一公分。

156.

例156与例155运弓方向正相反，两次运弓中，有效弓长都减少了一公分。



例157所示的有效弓长增减的情况更明显了：拉(a)时有效弓长增加约三公分，拉(b)时有效弓长则失去约三公分。因此换弦时应尽可能注意拉上行线时用⊓；拉下行线时用V。如一弓中有上行线也有下行线，则要看二者何者占多数，然后根据多数来确立其上行或下行的性质，再进一步依此决定用⊓还是V。

但遇到下列要求极快速度运弓的、华丽的片断时，则不能应用上述原则。如：



这里需用V，如用⊓则一定给人以过于笨拙的印象。此外，在拉这个小提琴曲中常见的典型片断时，很自然要用渐快的表现方法，只从这点上来讲，也非常需要用V。

琶音　在拉分奏和弦时最能充分表现换弦动作。如：



分奏和弦可用七种弓法演奏。a.分弓；b.一弓一音的跳弓；

c.一弓一音的击弓；d.连弓；e.混合弓法；f.一弓连奏的跳弓；g.一弓连奏的击弓。f、g在163页再讲。此处专讲前五种弓法特点，因为这五种与其说应列入弓法种类中不如说应列入换弦种类中。

演奏琶音的动作和那些只不过是偶而有换弦动作的运弓一般的区别在于前者下臂的水平动作和上臂的上抬动作是互相配合适应的，同时上臂上抬动作是平稳的、规则的。经验证明，无论演奏哪种琶音，都应遵守下列规则：

甲．只用非常少部分的弓；

乙．注意上臂上抬动作尽可能不间断并规则化；

丙．注意用分弓拉琶音时，上下臂的动作要配合得极为恰当；

丁．用连弓快速度（因而手臂动作需要更快）演奏时，上行琶音用⊓；下行琶音用V。

然而，如遇到下列用不快不慢速度拉的琶音，并且要使拉出的琶音多少带些歌唱性效果的乐句时，如：



由于运弓的大大延长，则应用正相反的上下弓法。

我认为，用各种弓法拉琶音是右手练习的最好的教材。由于这种结合的变体的数量无限，因此向我们提出了无数的运弓技巧的问题，这些问题之多，就是对“完善”的小提琴家来讲，要想全部解决也是困难的（参见塞夫契克弓技教程第五、六册）。

为了完全起见，我们还得提一下一种与双弦技巧和换弦技巧密切相关的弓法。这种弓法可以称之为间断的换弦，如：

巴赫：a小调古组曲，第3乐章



弓的动作应尽可能成波纹线而不成波角线。通过这种运弓法，上面的主题乐句和下面伴奏的那些节奏性很强的音符一唱一和，能产生一种极其优美动人的效果。

6.弓位的分配

在谈各种弓法之前，我们必须先进一步研究一个直到现在为止只在需要时提到而未深入研究的问题，即在实际演奏中弓的各部份分配的问题。过去的弓位分为：弓尖、中弓、弓根。但在我们的演奏中，我们实际是把弓子分为八个部分：弓尖、中弓、弓根；较长弓尖，较长中弓，较长弓根，从中弓到弓尖（上半弓），从中弓到弓根（下半弓）。

在研究这些不同的弓位时，必须先把每个弓位为练习之用和纯为艺术演奏之用二者严格地区别开。例如勃拉姆斯的钢琴四重奏中小提琴的那段有名的片断：

勃拉姆斯：钢琴四重奏，作品25号，第1乐章



如用弓根，虽然很困难，但它是一个很好的改进弓根技巧的练习，但如在演奏四重奏中，与其他乐器合奏时仍用弓根拉，即使是演奏者技巧极为完善，他奏出的声音不仅远不如用弓尖拉出的优美动听，更重要的是这样作简直是“事倍功半”，白费力气。原则上，可以在任何弓位上使用任何弓法；但在实践中，则每个

弓位都有一定的特别适合该部位演奏的弓法，因此当下面我们分述某个弓位最适合某些弓法时，只是说这样配合在技巧上最为方便和能发出最好的音响效果。

适合每个弓位的弓法如下：

（1）弓尖：快的碎弓；小顿弓（martelé）。



（2）中弓：各种跳弓或各种击弓。



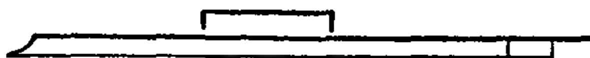
（3）弓根：G弦上拉快的分弓；"原位"的断弓（"standing" staccato）（见165页）。



（4）较长的弓尖：各种混合弓法中的分弓、顿弓、顿断弓（martelé staccato）和迅速换弦。



（5）较长的中弓：飞跃顿弓；隔弦换弦的分弓。



（6）较长的弓根：G弦上的慢的分弓；双弦的分弓（不管音与音之间有无停顿）；凡分弓或包含有分弓的其它弓法，由于乐句处理或弓位的分配而不能用上1/3弓长拉，可用此弓位拉。此外，还有每拉一下抬一下弓以便将各音符分隔成为短音符或短的和弦的这种弓法。



（7）上半弓：宽阔的分弓和顿弓以及各种混合弓法；长的断

音和在连弓中的快速的换弦。

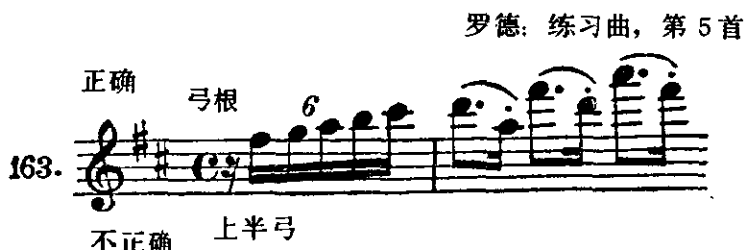


（8）下半弓：宽阔的和弦；慢的飞跃断音。



弓位分配之重要不仅因为必须根据所要用的弓法正确选择最适合该弓法的弓位，而且还为了适当地表现乐句的内容，避免发出错误重音，例如：

罗德：练习曲，第5首



在这个例中，完全从技巧上来看，头五个音符用上半弓最适宜，但这样作，则在拉到#C音时弓子必须运到弓根（为了拉以下的音符），因而便会在#C这个音上发出一个完全不应有的重音。为了避免这个重音，必须用弓根拉头五个音。

弓位的分配和分句之间的密切关系以后还要详述。现在我们只讲弓法的四大类：长弓、短弓、击弓和跳弓以及混合弓法。

7.长弓

顾名思义常容易认为长弓是指一弓拉的时间较长，实际上长弓是指所选用的那部分弓长的连续运奏。凡是上下弓之间无“停顿”的拉法都叫长弓（参见145页）。长弓又可分三种：

（1）“延绵”音（“spun”tone,〔Son filé〕）

（2）连弓（legato）

（3）分弓（détaché）

延绵音 所谓“延绵”音是指一弓较长时间地拉一个音，这

个音长到具有歌唱性质。它的时值在一秒和十五秒之间。如果该音时值少于一秒，则属于分音范畴。但在实际的演奏中超过十五秒的也很少，只有为了练习才这样做。“延绵”音比任何其它弓法都更依赖左手的配合，只有左手的正确颤音才能使这个长音具有生气和崇高的性质。

要想拉好“延绵”音，必须先能掌握圆滑的换弓和运弓的均匀、平稳(除非为了某种表情的目的需要相反性质的运弓)。拉这种音必须用全弓，这是原则问题。只用弓的一部分，特别是避免用下1/4弓长的拉法是有着严重的害处的，如音力和音的传送力减弱（如欲不减弱，则必须相应地增强弓的压力，补足因用弓缩短而引起的音弱效果，从而恢复平衡，然而这种补救办法是不好的）以及缺乏“冲击力量”（因为冲击力量的产生，从技巧上讲，特别需要靠下1/4弓长的使用）。法国有一句老话：“多用弓、多用弓，还要再多用弓！”(De l'archet, de l'archet et encore de l'archet!)。这句话看来很简单，却包含很深的真理。这个问题以后在讲发音部分中还要谈到，现在不需多谈。

连　弓　连弓与拉“延绵”音的弓法相同，也是每弓拉的时间较长，不同处在于拉连弓时左手不只按一个音，而是按一连串的音，连弓就是说要把这些音不间断地连在一起。此外还有一点不同，就是连弓每次运弓时不象拉无强弱变化的“延绵”音时那样弓子根据弓的压力、运弓速度和把位高低而死死地限定在一定的地方。由于拉连弓时把位不断改换，弓子的位置必须在指板和马子之间常常变动（参见171页）。连弓一弓中所连拉的音符可以从二个到差不多一百个。由于在一般情况下这些音都分散在不同的弦上，因此拉时除了换弓和运弓要平稳（在谈“延绵”音时已提

到）等困难之外，又增加了要作极圆滑、不显著的换弦的困难。这个问题在前面已讲过了（参阅130页）。根据那些解释，现在每一个人都该很清楚，如要作到正确的换弦，必须：（1）换弦所必需的肩、下臂或腕子各部的动作不能过大，应尽可能小，小到仅够由一弦转入另弦即可；（2）换弦动作应成波纹线而不应成波角线；（3）上弓或下弓应与上行换弦或下行换弦相适应。

“延绵”音的均匀、平稳主要必须通过肌肉的本能和眼睛的检查来获得，连弓则也可以按照所拉的音符的数目多少来精确地把弓子分为数段。卡倍的«弓技教程»对这个问题给予了最充分的注意。虽然，不可否认，连弓要想均匀、平稳，平均分配弓段是极其重要的；但另一方面，也要注意，在拉有力度变化的连弓时，弓段的分配必须是不平均的。如：

贝多芬：小提琴协奏曲，第1乐章

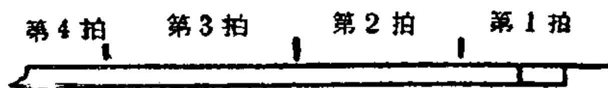


这是一个一弓应分十六个等长弓段的例子。但在下例则相反：

门德尔松：协奏曲，第3乐章



如要正确表现上例中的＜和＞，弓段分配应不平均，如下：



如仍平均分配弓段，则为了表达上述力度变化(＜＞)，只有采用增加弓子压力的办法，但在上例中这样作的结果音质将受到损害。

下例中也是同样道理：



上述的卡倍练习忽视了弓段分配和力度变化有着密切关系这一原则，因而使得其作品的价值受到一定影响，但在其它方面，该作品仍是极有价值的。

分　弓　分弓是最重要的基本弓法。与连弓正相反，分弓每个音之间通过换弓而分开了。所谓分开只是从这个意义出发：分弓的结果，音与音之间不可避免地要断一下，而决不是说要有意识地将弓或长或短地停止一下，从时间上讲，这个“断”应是听不出的。分弓可分三种：

(甲)用全弓拉的分弓

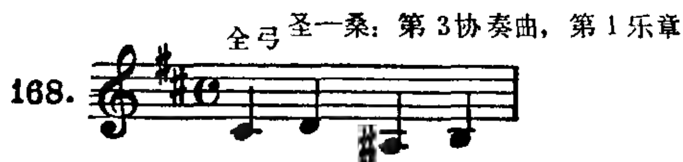
(乙)长的、宽阔的分弓

(丙)短小的分弓

用全弓拉的分弓　这种弓法介于分弓和延绵音弓法之间，究竟归入那类，完全决定于运弓速度。下例中的弓法：



可以说恰恰介于二类之间。如果速度较慢，如：





上二例则已属于快速的、“延绵”音弓法。

在慢的分弓片断中用以全弓拉分弓的弓法，演奏时则需要加很大冲力。用弓子表现冲力（一种表现手段）的方法是在起奏时多用一些弓，使之发出一定的重音。这种弓法在教学中也常被不适当地忽视。这种弓法如用快速度拉，不仅能在最大程度上获得使所需的那些技术因素松驰的好处，而且还能迫使那些总是喜欢缓慢运弓的、天性懒散的演奏者使自己至少在外表上能显示出一些气魄。在许多情况下，通过这种外表的姿态，常能进一步真正唤醒并激发过去未发挥作用的、潜藏在内心深处的那些因素，对于缺乏气魄的学生来讲，如按下述马尔西克注明的方法每日以最快速度练习这个练习，可以收到特效：



长的、宽阔的分弓　这种弓法至少也需用半弓的长度，并且只能以慢速度演奏。如用半弓长度以快速演奏则很容易使得乐曲变成练习曲的味道。如：



但下例的方法则是正确的：

维雨当：a小调协奏曲，第2乐章

172.



上例应用整个上半弓演奏。

分弓应该在弓子任何部位都能演奏，以备需要。但另一方面，从音的时值和力度以及弦的特点等角度来看，分弓只适合在某些弓段演奏。所谓“适合”，我们首先是纯粹从音乐的需要来考虑的，其次才考虑到演奏的方便。练习和艺术演奏是两回事，绝不应混淆。从纯技巧角度上讲，我们主张用上半弓（特别是在E、A、D弦上），因为用上半弓所需对弓子施加的压力比用下半弓所需的抬弓力量要小，因此省力。但在G弦上则情况不同。由于G弦较硬，弓子的压力需要两倍，甚至三倍。但如用下半弓，在弓根时弓子本身的重量正达到能够使G弦振动的程度，无需再用抬弓的办法减轻弓子本身的重量，这就是为什么在G弦上用下半弓拉分弓反而省力的原因。但在练习时最好用相反的办法去作，即用下半弓在E、A、D三弦上拉分弓，用上半弓在G弦上拉分弓。

短小的分弓 短小的分弓是各种弓法中最重要、应用最普遍的一种弓法。要想获得完善的运弓技术，必须首先能完全掌握这种弓法。用中弓稍微偏上的地方拉短小分弓最省力。在弓根或弓尖拉最费力。迄今流行的教授法在这个问题上犯有两方面的错误：一种是常常叫学生用弓尖在练习曲和乐曲中拉这种弓法；另一种则是根本不告诉学生为了练习的目的也应用弓根拉。二者在原则上都是错误的。因为如从纯音乐的角度看，用中弓附近地方（见下图）最能拉好分弓：



但另一方面，如要能获得良好的一般运弓技巧，则必须在任何弓位都能奏出音响美丽的分弓。即使是在初级教学中，也应该叫学生在弓子的三个主要部位（弓尖、中弓、弓根）练习各种分弓；但在演奏乐曲时，原则上学生应该只用自中弓至弓尖这一弓段来演奏各种分弓。这样，用弓尖很勉强、很吃力奏出的那种分弓以及许多小提琴演奏者都有的对用弓根奏分弓的畏惧心理这两种毛病便都可以消除了。

演奏时经常发生的锯木声或口哨声等噪音常常是因为弓子过于靠近琴马之故。分弓越快，则弓子越应靠近指板，这样琴弦才能充分振动（见175页）。

一般速度的分弓，如在弓根，则用上臂的水平动作；如在中弓或弓尖，则用下臂水平动作。如速度较快，上臂、下臂的水平动作必受限制和不灵便，这时可以用腕子的垂直动作代替之。但在慢速度的分弓，如完全用腕子动作则是错误的。但另一方面，腕子应永远柔软自如，作着结合手指关节动作进行换弦动作的准备。但腕子动作不能过份，所谓“抛物式”、“甩掷式”的动作应该绝对摈弃，因为这样将反倒使换弦动作听起来更明显，以致完全违反加入腕子动作的最初目的（见129页）。

当连续不断地较长时间用分弓快速演奏时，往往右手会感到一种令人烦恼的障碍（其原因很难判定），常常是双头肌感到酸痛。有时甚至痛得必须暂时停止演奏。从生理学上看，这个毛病无疑是某组肌肉错误的痉挛性地紧张的结果。这种现象往往在初学的几年中就已经发生了，特别是当学生右手技巧还未获得充分

锻炼便在运弓技巧方面对他提出过高要求时最易发生。根据我的经验，用逐渐增长速度的方法练习分弓，很可能减轻这种毛病，但绝对根除则几乎是不可能的。仅仅用"松弛"的办法也不足以克服这种毛病，而先生方面的"鼓励"也不能收效。因此，有这样毛病的小提琴家演出节目中不应有类似帕加尼尼的«无穷动»那样的乐曲。

在讲短弓之前还需提到一种所谓法国分弓。这种分弓在每音之间有一个极小的"停顿"（见下例），因此和我们经常所用的德国分弓不同：



法国分弓 法国分弓与德国分弓比较，其优点在于有较大的冲力和较强的传送力，但其缺点则在于表现能力较差。这种弓法可以说是一种很华丽的弓法，但缺乏独特的性格。在19世纪上半叶中只在巴伊奥❶学派（Baillot School）中还用这种弓法。但相当长的一个时期以来，直到现在这种弓法就是在法国也已被认为过时和不适合用来解释近代作品❷

碎弓 下面讲讲碎弓，把碎弓列入长弓听起来似乎是荒谬的。但如仔细研究一下，长、短弓基本分别不在于时间长短，而

---

❶ 巴伊奥（F. Baillot，1771—1842），法国小提琴家。——译注。

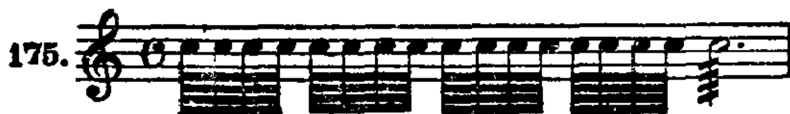
❷ 吉普赛音乐家现在仍喜用这种弓法，因此在具有明显匈牙利马格亚舞曲风格的乐曲中，用这种弓法是很有效果的。例如：

多纳尼：协奏曲，第4乐章（吉普赛变奏曲）



——原注

在于每音之间有无显著的停顿，由于碎弓属于没有停顿的弓法，因此应列入长弓中。如：

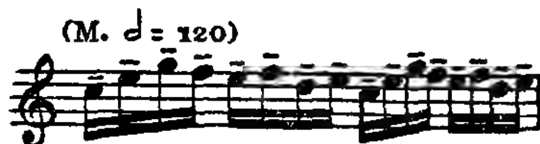


碎弓是用纯粹的手腕颤动动作（代替动作过大的下臂动作）而拉出一连串的尽可能快的小分弓。最好用中弓或弓尖拉。这种弓法几乎只在乐队中用，在室内乐中很少用，而在独奏中则几乎是从来不用。用俄罗斯派持弓法在弓尖部位，弓杆向琴马倾斜，除食指外其他手指全抬起，这样奏碎弓最省力。

8.短弓

通常认为短弓就是指时间短并有重音的运弓，其实这个概念是不对的，因为分弓中也有这种运弓。长短弓的区别并不在于运弓时间的长短，而主要要看换弓时是连续的还是间断的。下面的实例将很容易证明长短弓的区别不在于运弓时间的长短：

176. “长”弓



每小节所需时间：一秒；每个音符所需时间：1/16秒。

177. “短”弓



每小节所需时间：四秒；每个音符所需时间：1/4秒。

重音也是长短弓中都有的，只不过在分弓中较少而已，因此不足以作为短弓的标志。但是，如果分弓在每弓之间停顿一下，则立刻产生了短弓的效果，这时就应该称之为短弓，而不管每个音符时值的长短。

增加声音特色的，与其说是重音本身，倒不如说是奏重音的方法。有两种方法可奏出重音：加压力或弓用得长一些。关于第一种方法需注意的是，如果在运弓的同时施加较强的压力，则由于存在着压力，琴弦不能充分振动，发出的声音好象是硬"挤"出来的，并且是不结实的。但如果在每个音符前后的"停顿"时施加很强的压力，则弦就能够毫不受阻地、清晰地振动了。这种方法是完全可能的；刚一开始拉弓，就立刻停止施加压力，这时，在那一刹那间所产生的压力力量已不足以妨碍弦的振动，而其大小却正好能够产生一种很不明显的、如噪音似的重音。

因此我们所说的"短弓"主要是指前后两弓之间有着明显的"停顿"的弓法。弓杆便应在这个"停顿"期间向弦施加压力，而这个压力又是与拉弓的开始同时进行，因此产生一种类似杂音的重音，我称之为压力重音，而把利用来施加无声压力的两音之间的停顿叫作压力停顿。

这种运弓动作一般用弓子上半部，下臂作水平动作，同时，在压力停顿之前与之后，下臂以肘关节为轴，作少许的向内和向外的转动动作。

顿弓 这种弓法就叫作顿弓(martelé)。它和分弓同等重要，特别是在运弓技巧方面(在表现乐曲方面重要性较差)。这种弓法最好按下例方法练习：

178. 压=压力重音

上1/2弓
压 压 压 压

这种练习方法乍看起来好象小题大作；其实不然，它能使学生获得柔软自如、发音宏亮的运弓技巧。可以说它标志着小提琴

表现力中的充满生气的力量。此外，它并且是学习“顿”断弓(〔martelé〕—staccato）之前所不可少的准备练习。

顿断弓[1] 许多教师认为断弓是学好运弓技巧的一把钥匙，实际经验证明这种看法是错误的。约阿希姆和萨拉萨特都不是最善于拉正规的断弓的人。相反，常有一些水平不高的小提琴演奏者，虽然他们的运弓技巧在其它方面可能有缺陷，但却能拉出很好的断音。因此不应过份夸大这种弓法对整个运弓技巧的重要性。当然，能够掌握这种弓法是好的，但是它绝不是小提琴演奏者掌握技巧的必要前提。断弓是怎样产生的呢？我们必须知道顿弓只适于在较慢的速度时使用，无论如何不能超过下例中所指明的速度：

M. M. (♩ =66)

179.



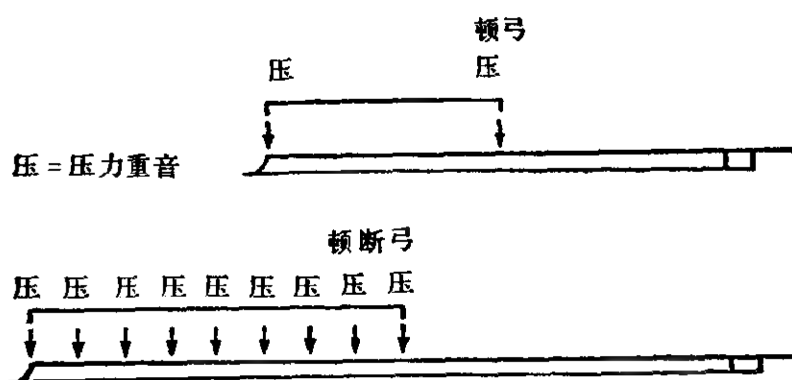
如果上例要求较快的速度而又不许用跳弓或击弓演奏，那只有把许多顿弓“挤”在一起用一弓奏出。这就是小提琴中的断弓，它是由于这种需要而产生的。

我们在研究这种弓法时，应象研究小提琴演奏中的许多其它方面的技巧一样，必须认清研究和演奏之间的区别，而这种弓法的理论和实践、研究和演奏之间的差异又比小提琴其它各门技巧在这方面的差异都大。我们满可以根据手臂结构的特点，确定演奏这种弓法的基本原则。但是在实践中，不合规则的演奏法却往往成为规律。一个小提琴家如果因某种原因按照规定的原则总不能拉好断弓，他可以违反那条不能适应他需要的规则而用其它方

[1] 顿断弓即断弓，因此本段内作者有时称顿断弓，有时又称断弓。——译注。

法去达到自己的目的，这样作往往反倒能够成功。事实上许多小提琴演奏者在拉断弓时手和手臂都过份歪扭，对他们来讲这是绝对必要的，因为他们只有这样才能拉好断音。因此，如果进行全面、详尽的研究，除了要注意研究已确定的规则之外，还必须研究可以达到同样目的的最常用的那些“特殊方法”。

顿弓和顿断弓在动作上的区别在于前者下臂作水平动作，一次只加一个压力重音（1∶1）；而后者下臂作水平动作一次要加上许多压力重音——有多少音符就加多少压力重音。这两种弓法可以用下面的图解来说明：



从图中可以看出，普通顿弓的运弓和压力是一先一后地进行，而奏断弓用的压弓则是在下臂正在作水平动作时发生的，并且还需把这两种动作结合成一个动作。奏断弓的难处也就在这里。只有两种动作结合得好才能奏出正确的断音。如果两种动作不平均，重此轻彼，就会产生种种发音上的毛病，只要这个造成发音缺陷的动作上的错误存在未改，则发音永不能获得改进，再勤学苦练也没有用。

既然断弓实际上就是把连续的几个顿弓用一弓拉出，因此首先也应该按照平常练习顿弓的同样方法去练习这种弓法，即把运弓和加压力停顿分开，交替进行，如下图：

克莱策：练习曲，第4首



对初学者来讲，用这种方法一定能够达到目的。会了180例中的拉法，便有可能从一开始就把断弓拉得很正确。起初当然拉得较慢，以后会逐渐轻捷加快。运弓和压弓的关系要保持不变，音与音之间要截然分开，但还要不出“喳喳”噪音。在开始作慢速度练习时，运弓动作往往会因加压力重音而间断。但是当速度逐渐加快后，就会发展成为一种听起来好象是不间断的、点缀着许多压力重音的、截取自分弓的震颤动作。我认为这是练习断弓的最好方法，因为它能使人很快地掌握各种速度的断弓。当然，很多人都能拉出华丽的断音，但是很少人同时又能掌握各种速度的断弓。因此在未确实证明按照上述方法练习不能奏效之前，不要轻易改用下面将讲到的一些方法。

错误的断弓　如果所有初学者都能按照上述的方法练习，也许根本就不存在断弓的问题了。正是由于很少人在初学时就采用上述的方法，以致能否练好断弓，大多数情况是要看个人的天赋和模仿的能力。说实在话，在专业的小提琴家中（包括第一流的演奏家在内），约有四分之三的人在断弓技巧上有所欠缺。因此，好的教师不仅要能教初学者学会正确的断弓——这是比较容易解决的问题，更重要的是还要有能力把各种错误的断弓纠正过来，也就是说要懂得断弓纠正法。

虽然错误的断弓种类极其繁多，但大体可以分为两大类，这两类都具有下列毛病：运弓与压力重音之间、水平动作与垂直动

作[1]之间配合得不合适。

第1类：运弓太快而压力重音太轻。

第2类：运弓动作太小而压力重音过强。

我们现在把最常见到的这两类基本错误的具体表现形式分别叙述如下，并指出纠正方法。

第1类：

a.从弓尖到中部运弓过快以至于在上半弓中只能加上很少的压力停顿。一部分断音必然要留到下半弓来拉，而下半弓是最不宜拉断音的，结果自然拉不好。

纠正方法：限定只用上1/4弓长来拉，尽可能少用弓子(心中想象着要使弓子尽可能保留在原处不动），这样可使运弓动作缩短到最小限度（这种矫枉过正的方法是极有效的，前面已经数次提到)：



b.音与音之间的分隔不够鲜明，断音效果软弱无力。

纠正方法：练习时加强压力重音，延长压力停顿时间，尽可能少用弓：



c.在弓尖时断音不够鲜明有力，接近中弓时才逐渐鲜明有力。

纠正方法：在开始拉断弓（需拉得相当快）之前加上一个长

[1] 水平动作即指运弓，垂直动作即指下臂以肘关节为轴的内、外转动动作。——译注。

的停顿，同时在弓子最尖端加上多少有些过分的压力，甚至可以在拉第一个音时，让它发出一点“喳喳”噪音来也没关系。拉其余的音则应避免特别明显的压力停顿：



d.开始时很正确，但在拉到中弓时则失掉了控制弓子的能力，弓子产生过份的、较高的跳跃动作，使发出的声音变成噪音。

纠正方法：避免用中弓，把尽可能多的音“挤”到上1/3弓段中去拉。

第2类：

a 弓子移动得不够多，有时甚至停留在原处不动，即使压力动作正确，所拉断弓也将完全失败。

纠正方法：用尽可能少的音符练习断弓，拉时尽可能多用弓子：



b.压力停顿过强，断音变成“喳喳”噪音。

纠正方法：先用宽广的波弓（见152页)练习断弓，直到这种毛病消除为止：



以上六种主要的错误断弓有时会互相结合在一起，遇到这种情况时应把各种毛病分别开来，一个一个地克服。

此外，还有一种错误的奏断弓的方法应该在这里提到，即加

压力重音时用手腕上下动作而不用下臂上下转动动作。

纠正方法：用食指保持压弓，手腕僵硬，从而自然就防止了手腕的动作。初练时发出来的断音将有"喳喳"噪音，以后食指压力放松时，这种噪音就会消失。

有时，虽然非常清楚地知道错误的根源，但由于心理上的原因，错误的断弓始终不能得到纠正。例如，一个人由于许多年来都练不好断弓，因而会对这种弓法产生了一种畏惧的心理，并会消极地认为自已缺乏这方面才能，这种心理如果很强烈，即使有学会断弓的最好的技巧条件，也常常会失效。在这种情况下，他只有坚决改变这种心理，并从根本上改变他奏断弓的方法。先可以练练以上半弓用⊓拉断弓。练习时可按照练习普通断弓的办法去练，所极不同的是必须把弓杆向反方向倾斜，即向琴马倾斜。

即使用这种方法又失败了，也不必绝望，因为还可以试试其它许多方法，先可以试试以下半弓用⊓拉的这种奇特的断弓。拉法：弓子位置正常，弓杆倾向指板。此外，还可以试试"飞跃断弓"，这种弓法是用弓子中部以V拉的(详见165页)。

如果用各种正规的方法都练不好断音，可以试试高抬右肩的方法，这样会使动作僵硬，因此适合于纠正手腕动作过份和过于偏重水平运弓动作的毛病。此外还有一些拉提琴的人有时用整个手臂作水平的、波良式动作的方法也能奏出断弓，虽然这样奏出的断音不是很完美的。此外我们不要忘记还可以试试个别手指加强或放松接触弓杆的方法，或是只用食指压弓、其余的手指都抬起来的方法。如果这些都无效，还有最后一种方法，这种方法完全不顾一切合理的规则，但是如果能正确地理解它，可以收到极好的效果。这个方法就是僵硬断弓法：整个上臂保持僵硬，这时

所有参与这一动作的肌肉自然都要作痉挛性的收缩，这样有时可能使整个手臂作出非常快而且均匀的震颤动作，再加上下臂向前运弓的动作，就会产生一种极快的、结实的、音质很好的断音。每位教师都会或多或少地遇到这种学生：他们试过各种练习，苦练许多年都无效果，但在改用这个方法以后，只一天功夫就能愉快地奏出这种华丽的僵硬断弓。

这种奏法唯一的缺点就是不能慢奏，因此象斯波尔等人的作品，就不能用这种方法演奏。虽然如此，凡是用别的方法都不见效的人都应试试这最后一着。

练习方法：整个手臂完全僵硬，手和臂部肌肉痉挛收缩，特别要注意避免任何单独的手腕动作：



上例应尽可能地快拉，向前运弓则应是慢的痉挛性的震颤动作。练到能够拉出一串音与音之间鲜明断开的断音时（虽然可能还不能有意识地控制每个音符的快慢）就应该开始练习把这种运弓技巧和左手的快速运指动作结合起来。如：



快慢由弓子决定，而手指跟随着。

练不好这种弓法，实际上常常是由于左右手的动作配合不好，但这个原因很少被人承认。他们练时心中总是以右手的动作为主，以左手的动作为次，也就是说总是用左手去适应断弓动作。如果把这一基本原则颠倒一下常能得到出人意料的好效果。只要

换一下想法，即认为是左手的手指决定速度，而弓子只是随着手指动，就能收效。

拉断弓时比拉连弓时更应注意换弦时的增减有效弓长现象，因为能否拉好断弓常常决定于是否能够充分利用上半弓。因此上行片断用⊓拉，下行片断用V拉是比较容易的。要拉好⊓断弓最重要的前提条件是要尽可能用中弓（1/3弓长），它是最易拉好⊓断弓的弓位，这是与V断弓不同的。因此在拉⊓时必须争取获得尽可能多的弓长，并且要非常节省地使用它，就象为了说完一整句话而节省呼吸那样。由于V时可用全弓拉而⊓时只能用半弓拉，所以必须尽量利用中弓。

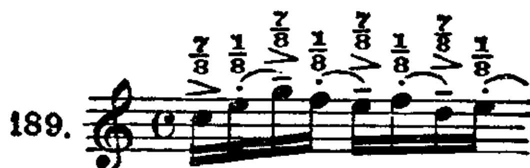
按照以上种种不同的方法练习时，手臂常常会扭成极特别的怪状：一个或几个手指抬起来；手、肘、肩过分上翘、下垂或动荡不稳；肩还可能高耸。有转动弓杆的，有手臂作波浪式动作的，所有这些姿态，单独存在着或结合在一起，则显得奇形怪状，非常难看。但这没有关系，因为“方法好坏决定于效果”。只要这些方法能使我们达到目的，无论是教师或学生就都应该欢迎它们，把它们看为灵丹妙药。

所谓“维奥蒂弓法”是断弓的另一种形式：



这是一种来回反复的断弓，每弓二音，速度介乎一个不快不慢的断弓速度和普通的顿弓速度之间。这种弓法的特点主要是打破常规，加重第二个音符，使之成为小节中的强拍，加重的方法是多用弓长，同时还要注意重音与后面的短音符之间不要间断。如：

上半弓



不管学习断弓的才能如何，只要按照这种方法练习，任何人都能学会维奥蒂弓法，在不得已的情况下，它甚至还可以用来代替速度不太快的断弓。

波弓 波弓弓法(亦称ondulé或 portato弓法)是一种极重要的变相断弓。它介乎连弓和真正的断弓的中间；用极不明显的停顿将各音分开，弹性的压力不是在停顿时加，而是加在每个音符上面。这种弓法可用记号表示如下：



如果要更强调一下音符间的分隔，则也可用下面的记号：



关于这种弓法与发音的关系在180页内已有较详细的叙述。

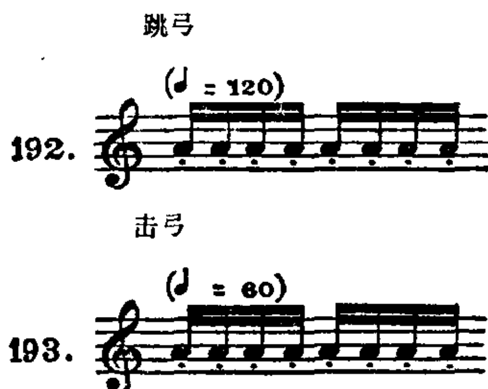
9.击弓和跳弓

击弓和跳弓 这两种弓法是指两弓之间用停顿隔离开的短弓，但停顿时弓子离开琴弦(与顿弓相反)，然后再直落回弦上。

跳弓和击弓在起源和声音效果方面都是不同的。由于一般常常把这两种弓法不加区别地混用，以致它们原有的美的音响不能表现出来。实际上，不单是两种弓法常常被混用，甚至连它们的名称也常被混淆而叫错，因此也有必要在名称上把这两种弓法区别清楚，我们准备采用跳弓和击弓这两个概念清楚的名称，而不

用一般常用的意义较含混的spiccato和sautillé这两个名称❶。

奏击弓时演奏者是主动的，弓子是被动的，是"人"抛弓击弦。奏跳弓时演奏者是被动的，只是看着弓子自己跳，弓子是主动的。只要不用力把弓子按在弦上，由于在弓的支点附近这段弓子轻而富有弹性，它必然会自动跳起来。至于用哪一种弓法，则要看速度如何，速度慢时必须用击弓，速度快时弓子自己会跳起来，因此要用跳弓。如：



例192只有用弓子中部才可能奏出，例193则在弓的任何部位上都可以奏出。

兹将两种弓法分述如下：

(1)**跳弓**　当我们用弓子中部在弓的支点上拉短小的分弓时，就会发现，只有用食指在弓杆上加上相应的强的压力才有可能拉好。但是如果我们把食指松弛地放在弓上，则每次运弓之后弓子就会离开琴弦，上下作弹性的跳跃，这时我们就称之为跳弓。因此跳弓实际上只不过是一种在弓杆的支点上拉出的一种自动跳跃(象前面所讲的)的短的分弓而已。弓子中部很容易产生自动的跳跃——这是在拉连弓时最令人头疼的事，但却是奏出正确的跳弓的前提条件。

---

❶ 在后面作者仍有时偶而用这两个字，为了不和击弓或跳弓在译名上有所混淆，凡遇到这二字，都用原文，不再另译。——译注。

最适合拉跳弓的是弓子中部，但具体用中部的哪一段，则各弓不同，要看弓的整个重量和弓的重量分配而定。因此演奏者首先须确切地找好自己弓子最适于拉跳弓的位置。此外，速度、力度、用的是里弦还是外弦以及拉弦的数目对于选择最适于拉跳弓的位置也都有明显的关系。如：

帕加尼尼 无穷动

194. 速度 (♩= 60)
Idem (♩= 90)
Idem (♩= 140)

圣桑 随想回旋曲

195. 力度 *f* *p*

196. 高弦或低弦

维厄当·E大调协奏曲，第3乐章

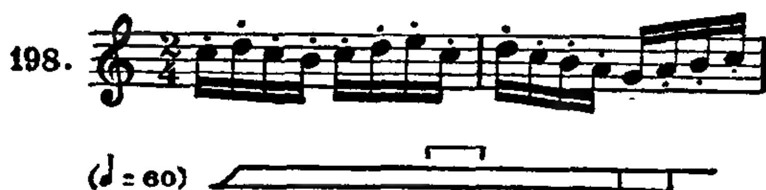
维厄当：叙事曲和波洛涅兹舞曲

197. 双音和三音和弦

用慢速度在G弦或双弦上奏 *f* 时需要较大压力，这时所用弓段应偏向弓根，这样便可自然地获得所需压力。反之，用快速度在E、A、D三根弦或单音奏 *p* 时，所需压力较小，所用弓段应偏向上半弓。

弓杆和弓毛的位置关系是否正确对奏好跳弓极其重要。弓杆必须直立在弓毛上面成垂直关系，绝不可歪向指板。因为弓杆倾斜时，其本身的跳动力差不多被全部抵销，弓杆保持直立时其跳动力才能不被削弱。只有当基于某种理由要演奏在弓子中部弓子完全不跳跃的分弓时才应该倾斜弓杆。

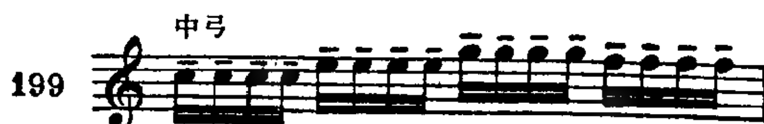
跳弓应该用下臂动作还是用腕子动作呢？为了正确地答复这个重要问题，我们必须记住：不论是哪一种腕子动作，只有当原来的基本动作由于速度过快而显得笨拙失灵时才可以被独立地应用。例如：



在上述速度中，仍应以肩的动作为主，腕子动作极少，在♩=90的速度中，则手腕动作应成为主要的动作，而在♩=120的速度中就完全应该用手腕的动作了。

把小指抬起来弓比较容易自动跳跃，但在用下半弓时，小指必须放在弓杆上（在这种情况下一般会很自然地把小指放在弓杆上）；但是若用弓子中间偏上的部位拉而小指还是放在弓杆上就会阻碍运弓。小指的压力会使下臂自动地向外转动，结果形成一种抬弓离弦的倾向。因此只有拉击弓时才应有意识地用这样拉法，

拉跳弓时绝对不能用。若是不注意这个原则就会混淆这两种弓法，结果变成一种僵硬的、带“喳喳”声的、介乎击弓与跳弓之间的折衷弓法，由于手臂过份的起落，还夹杂着许多噪音。这种拉法看上去也许很动人，但是发出的声音却是很难听的。只有当弓子因质量不好，或弓毛太少而不易“跳跃”时，才可以加上小指的压力，人为地加强弓杆的弹性。练习方法：



(a)用弓子中部拉尽可能快并尽可能小的分弓，把弓子的重心点牢牢地压在弦上，从而防止弓子跳动。

(b)用同一个练习但不加压力，使弓子自动跳跃。演奏者应该当作自己只是在拉短而快的分弓，把弓子的跳跃看作“意外的事”而不去理会。有人以为弓子跳的越高越好，这是错误的。恰恰相反，弓子离弦的时间越短，跳的离弦越低，声音越好，杂音越少，而且这样几乎能拉各种速度的跳弓。

跳断弓　所有用一弓跳奏两个以上音符的弓法都属于跳断弓。其中首先应该讲到的是“鼓锤弓”。所谓鼓锤弓是指用弓子中部在一弓中尽快地跳奏两个音或更多的音的弓法，其效果很象小鼓的滚奏。如：



在十九世纪上半叶中，这种弓法被认为是高深的弓法技巧的一个组成部分，常被采用，并极受欢迎。例如在普鲁姆(Prume)作的《悲歌》或是莱昂纳(Léonard)作的《奥地利帝国赞歌主题变

奏曲》中都有这种弓法。然而现在我们则只把它作为练习来用，这样作是正确的，因为从纯音响效果来看，鼓锤弓与跳弓没有什么区别。虽然如此，它仍然是一个完善的运弓技巧不可缺少的一部分，应该能掌握它。

它和跳弓一样，通过适当的运弓使弓子上下跳动，此外要注意的就是在不违反尽可能少用弓的原则下，每一弓的弓长应与一弓所要拉的音符数目成正比。只在起奏时把弓稍稍抬起，人为地抛到弦上去，以便引起跳跃，以后的几下跳动就应是弓杆本身弹力自发产生的。因此可以把“鼓锤弓”以及琶音跳弓（将要在后面讲）看作是介乎击弓与跳弓之间的弓法。拉鼓锤弓时只是保持弓杆垂直已经不够了，还必须把弓子稍微向琴马倾斜。演奏者应该设想自己是在中弓拉长分弓，只是由于弓子自动地跳跃起来意外地变成了鼓锤弓。不要有意识地去拉它。开始练习这种弓法时一定会拉出一种跳动不规则的、“野性的”鼓锤弓，练习的目的就是要驯服它。拉时要尽可能快，如果速度慢，运弓将停止跳动，不成其为鼓锤弓，而完全变成了击断弓（见164页）练习方法：



拉例201时要加压力，弓杆向琴马倾斜。



拉例202时不加压力，只控制着运弓就行了，弓杆向琴马倾斜，速度尽可能地快。同样，可用此方法练习一弓二个或四个音的鼓锤弓。如：



维尼奥夫斯基：《现代教程》第 1 首



帕加尼尼：随想曲，第 5 首



此外，长的 Saltati 也间接地属于跳断弓弓法。如：





维尼奥夫斯基：《浮士德》幻想曲



演奏方法：所用弓长应与音符的数目和速度成比例，有时用上1/3弓长，有时用上1/4弓长。弓子只是在起奏时才抛到弦上，弓杆最初要垂直，以后向琴马倾斜。由于上半弓的自动跳跃较

小，因此在跳跃起奏时必须把弓子从一定的高度较用力地抛下来，以后弓子则自动地继续跳跃，这时弓杆已向琴马倾斜。还要注意一下左右手配合问题。由于这种弓法对左右手配合要求不高，因此并不难作好。

琶音跳弓　琶音跳弓是指用跳弓奏分解和弦（从两根弦到四根弦，一弓奏一个和弦）的弓法。如：



练习方法：先应该完全用连弓练，如：



把它作为准备练习。最重要的是要先找出弓子的支点。持弓应直，但稍向琴马倾斜。尽少用弓，速度要很快，换弦应该完全用自肩关节处起的上下转动动作。手和前臂应该永远保持直线，特别是手腕绝不应随便乱动。最适合拉琶音跳弓的弓位须要经过试验后确定。上行换弦需用下弓，下行换弦需用上弓（见129页），二者之关系在琶音跳弓中特别明显。事实上，如颠倒上、下弓，则几乎不可能拉出琶音跳弓。拉不好这种弓法或是音与音之间分离不够鲜明，常常是由于以下原因造成的：①弓杆向琴马倾斜的程度不够；②用弓过长；③抛弓时过于“有意识”。

（2）**击弓**　击弓种类远比跳弓要多，因为跳弓只能用弓子中部（惟一能够自动跳跃的弓位）拉；而击弓则几乎在任何弓位都可以拉（当然首先需具备足够的技巧）。

不论是哪一种跳弓，如果所要求的速度慢到不能再用一次运弓动作奏出一连串的跳音，奏每个音时都需要有意识地抬一下弓，它立刻就变成了击弓类。

与跳弓正相反，拉击弓时最重要的是把小指放在弓杆上，这样才容易拉好击弓。惟一例外的是击弓中的“飞跃”断弓，因为拉飞跃断弓没有固定的方法，而且当速度很快时，飞跃断弓将自然而然地变成跳弓。

击弓是经常要用的弓法，仅从这一点来讲，就可以说它是运弓技巧中的最重要组成部分之一，何况它在乐队演奏中还占有极其重要的地位，乐队队员必须能够完全掌握它。凡是经作曲家标明需用较慢速度因而不能用跳弓拉的地方都需要用击弓演奏。击弓用中弓、弓根或弓尖都可以拉，只是用弓根和弓尖拉比较难一些。拉 *p* 时最好用中弓。如：



拉 *f* 时最好用下1/3弓长。如：



拉 *pp* 时最好用弓尖(特别是当需要尽少用弓时)，如：



有时击弓须要奏得很短促。如：

贝多芬：A大调奏鸣曲，作品12号之 2



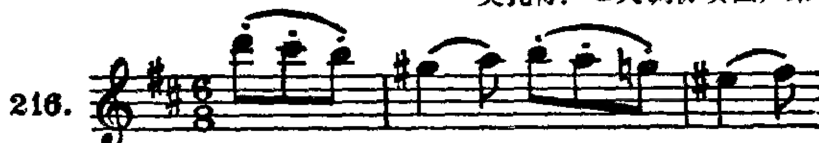
有时需要奏得不长不短，这时用一记号表示。如：

贝多芬：F大调浪漫曲



为了正确分配弓位和奏出符合乐曲要求的重音，常常需要一弓奏两个或更多的击弓(如216例)，同时运弓也不需具有飞跃断弓的性质，称为击断弓比较更恰当些，如：

莫扎特：D大调协奏曲，第 3 乐章



门德尔松小提琴协奏曲第三乐章中的主要弓法也属于这一类。

奏这种击断弓的方法很多。我在教这种弓法时，首先根据每个学生的不同情况，让他用最适合他自己运弓技巧的那部分弓位演奏，并允许他可以按照他拉慢的飞跃断弓的习惯，多用或少用弓、或甚至于用同一弓位。

击断弓包括的范围很广，偶然地还会遇到各种各样的、长短、轻重相结合的击断弓。如：

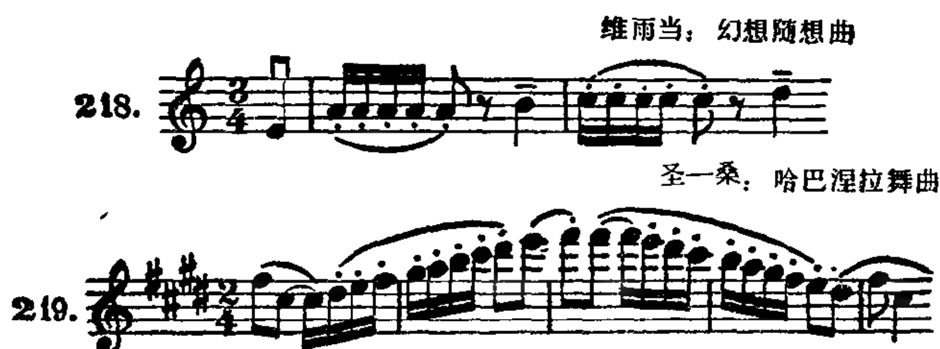
德沃夏克：《多姆卡三重奏》第 2 乐章



拉击弓时用弓子的中部还是下半部（只是在很特殊的情况下才须用弓尖）决定于所演奏的片断的性质。下面是一般的原则：

不太短、*f*、结实、有力——用弓根　　短、*p*、优雅——用中弓　　很短、*pp*——用弓尖

飞跃断弓　飞跃断弓是在一次运弓中奏出许多短的音符，同时每奏完一个音符，弓子都要离开弦，因此这种弓法可以说是“顿”断弓和“击”或“跳”断弓结合一起的一种弓法。从纯技术的角度看，它与普通的断弓不同，它是抬弓和抛弓动作，后者则是压弓动作。从音乐的角度来看，它不如顿断弓重要，因为它完全可以用跳弓或击弓来代替，而顿断弓则无法用别的弓法来代替。可是对于那些由于某种原因不能掌握断弓技巧的人来讲，飞跃断弓是非常重要的补救方法。如果能把飞跃断弓拉得很熟练，效果会是很动人的。如：



飞跃断弓几乎全都用中弓，虽然我也见到过少数人能在弓尖奏出极动人的飞跃断弓。为了一弓能奏出尽可能多的音符，许多人都利用一种手臂的、波浪形的水平动作来减慢下臂向上运弓的速度，这种方法是十分成功的。练习飞跃断弓时也会遇到和练习顿断弓时类似的技术上的障碍，克服这些障碍的方法二者也差不多，只不过前者用抬弓和抛弓动作代替了后者的压弓动作。

“原位”的断弓　“原位”的断弓这个听起来似乎很特别的

名词是指这样一种弓法：用腕子一弓拉一连串较慢的击弓❶每拉完一个音后手或手臂又无声地回到原来开始运弓的那个位置，因此看上去在演奏中根本没有消耗弓长。如：



这种弓法是用来演奏音符比较多、而且速度不太快的一连串断音。如：



这种弓法在每个弓位都可以用，然而较弱的断音最好用弓的上部，较强的断音最好用弓的下部；而以用弓根效果特别动人。它是一个完备技巧中不可缺少的部分，然而掌握它很容易，只要每天练一些短的练习，经过较长时期，任何人都可以学会。这种弓法加上规则的换弦动作，如：



从发音方面来讲，它是最难的练习之一。除了短上弓奏法外，还有短下弓奏法。这种拉法既能表现每个音的鲜明重音，又能表现

---

❶ 由于运弓的方向始终一样，好象一弓拉的，故称"一弓拉"，实际上仍是每拉一个音换一次弓。——译注。

音与音之间的鲜明分隔。主要是在需要尽可能强调音与音之间的停顿的地方用这种弓法。除了必要的腕子动作之外，还必须在每次停顿时加上手腕向上抬的动作，弓子每次都要象掉在弦上的样子。如：

维尼奥夫斯基：A大调波洛涅兹



圣-桑：b小调协奏曲，第3乐章



用这种弓法时应该小心不要让弓根的银环触弦，以免发出杂音。

琶音　琶音击弓也和“原位”的断弓一样，只是在速度比较慢的时候才需用。如：

帕加尼尼：随想曲，第1首



上面这个例子速度快到♩＝60时还可以用琶音击弓演奏，速度再快时则需要用琶音跳弓。二者的基本区别在于小指的用法不同：琶音击弓，小指放在弓杆上；而琶音跳弓，小指要抬起来。一般来讲，弓杆向琴马倾斜，再加上与换弦动作相适应的肩关节的上下转动动作就可以成功地拉出琶音击弓。跳弓和击弓的变形种类都很繁多，能否拉好它们，主要要看是否具有辨别它们的每一个变形究竟属于二者的哪一类的能力。只有当辨别清楚类别以后，我们才能明确应该怎样拉它们以及知道它们各自所具有的音响效果。该串音符的速度越慢，弓子应抬得越高，因此应该用击弓；音

符速度越快，弓子应离弦越低，因此应该用跳弓。使用这两种弓法时，首先要考虑的是如何能奏出不带任何杂音的最完美的声音。

10．混合弓法

上面所讲过的各种弓法相互之间可能的结合方式几乎是无限的。塞夫契克《弓技教程》里面包含四千种，是最有名的混合弓法选集。我们现在只能一般地讲一下那些需加以特殊考虑、最常用的各种类型弓法的结合：

延绵弓＋分弓



这是最重要的混合弓法之一。在225例中，分弓出现在延绵弓之后，这样的形式拉起来总是很顺手的。但是用上半弓或下半弓所奏出的分弓的音质听起来应该完全相同。

延绵弓＋断弓，如：



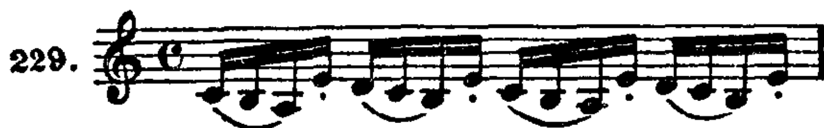
这两种弓法的结合很适合小提琴运弓的特点，由于延绵音的稳静，使人可以为拉后面的断音作好充分准备。有时断弓和延绵弓需用一弓拉出，这种拉法的困难用下面的练习方法很容易克服：



连弓+分弓

在这种混合弓法中首先应谈到的是在弓尖和弓根交替运弓的形式，这种形式的结合非常之多，下面是几个有名的例子：







拉这种混合弓法时只有正确地分配弓位才能避免出现违反音乐内容的重音。但另外有一种故意加上错误重音的拉法，即所谓帕加尼尼弓法。如：



连弓+击断弓。练习这种混合弓法无疑地是使自己养成正确分配弓位的习惯以避免错误重音的最好方法，如：



在上例中，第二、四拍必须用击断弓，如一弓一个音符，则由于弓位分配的不同，音响将不匀，会出现错误重音。

在很快的速度中，击断弓将变成跳断弓，如：

贝多芬：《克莱策》奏鸣曲，第2乐章



琶音连弓＋击弓或跳弓，如：



全弓分弓＋顿弓＋击弓，如：



在上例中在弓根时用击弓，而到弓尖则改拉顿弓，这样运弓很难保持均衡，因此常常把这种混合弓法改成另外一种用中1/3弓长拉的、分弓与击断弓相结合的混合弓法，如：



顿弓＋短分弓，如：



从时值方面来看，上例中的四分音符较长，八分音符较短，但是实际上由于这两种音符的拉法不同，声音的长短恰恰与它们的时值相反：四分音符应拉成很短的顿弓，后面并加上一个收尾的停顿，八分音符应拉成分弓，运弓要快些，后面不加停顿，而是和它后面的四分音符紧密相连。这种混合弓法称得起是各种混合弓

法中的一颗明珠，但是它很少有机会能完全放射出它的光芒。为什么呢？因为大多数小提琴演奏者都根据音符的表面记号把四分音符作为小节中的重拍，使劲地运弓来加重四分音符，结果四分音符拉得太长、停顿太短，而拉八分音符时也将笨拙不灵。解决这个问题的方法其实非常简单：把重音转移到用⊓拉的八分音符上去，同时在停顿时尽可能加上最有力的压力重音。从表面上看加上这种“非音乐”的重音是违反有关乐句处理的一般原则的，但是实际上这个重音是听不出的。所能听出的重音并未改变，仍是在小节的强拍上，如：

238. 乐谱



239. 练习方法



这种混合弓法很少用弓根，用弓根时一定要把上下弓的次序颠倒过来[1]。只有在慢的速度和 *f* 时才适于用弓根拉，此外，在要求声音结实而有力时（与用弓尖拉这种弓法所具有的细腻特色正好相反）也用弓根。若用一弓拉每组音符，如：

240.



就不再需要在小节的弱拍上加重音了，因为这时可以按照两个音符的时值分配弓位。此外还需要适当地减弱停顿时的压力重音。当用全弓拉时，由于在弓根上加压力重音很难掌握音质，因此需要用抬弓离弦的方法代替压力重音，否则很难避免出“喳喳”杂音。

[1] 即先⊓后V。——译注。

分弓＋顿弓，如：



这是一个非常好的弓法练习，但是在实际演奏中很少应用。

分弓（中弓）＋跳弓，如：



这种混合弓法能奏出很好听的回声效果。

分弓＋击断弓，如：

舒柏特：♭B大调三重奏，第4乐章



这个片断可以有两种拉法：①四分音符与第一个八分音符之间没有停顿；②有停顿。①的拉法弓子的跳动比②少；②的拉法需要多抬弓一次。①较适用于快的速度；②较适用于慢的速度。

跳弓＋击弓＋击断弓，如：

贝多芬：G大调三重奏，第4乐章



这是一种很伤脑筋的弓法！把自动跳弓逐渐变成有意识的击弓，同时还要不影响节奏，这是很不容易的，需要很好的运弓技巧。

saltato＋击断弓＋连弓（这是一种很少见的混合弓法）

巴吉尼：《妖精的舞蹈》



在上面所列举的这些弓法以及还没有提到的许多其它弓法的范围以内还能结合成无数的各种弓法，究竟有多少种，恐怕只能用很复杂的计算方法才能推算出来。

最后，我们再讲一种稀奇的弓法，它是蒂博完全为了练习目的而发明的，通过这种弓法练习可以大大增强右手手指的力量：



这种弓法实际上就是把具有很强的压力重音的两个极短的顿弓（一个在弓根，一个在弓尖，运弓方向相反）连在一起。弓子在弓根和弓尖之间运弓时，应离弦在空间并尽可能快，要作到这点，必须牢牢握紧弓子。

五、发　　音

1.概论

发音问题　左手决定弦振动的次数，而右手的任务则是使弦本身振动。乐音是一定次数的规则振动的结果。如振动不规则，则产生噪音。根据一般公认的经验和音响学原理，乐音并不是绝对地不同于噪音，而是大多数音里都含有噪音，大多数噪音又都含有一定的音高。小提琴家把随着乐音所发出的噪音称为杂音，并在发音中尽可能避免它。对小提琴来讲，完全避免杂音确是不可能的，单就弓毛和弦摩擦所发出的噪音来讲，就是永远不能完全消除的。只不过当这些噪音较弱时，也就是说当它们不妨碍弦振动时，只有在离琴很近的人才听得出而已。但如噪音较强，例如由于压力过大而发出“喳喳”声时，这种噪音则必须被列为发音中的毛病之一。下面所讲的各项问题的主要目的之一就是要说明如何消除这些毛病。

发音的动作　弦振动的过程如下：弓毛上有小的倒刺，这些倒刺本来是平滑的，但在抹上松香末后，则变为锋利和不平滑了。这时如用以拉弦，则弓毛好象“撕扯”弦一样，并使弦振动。为了使弓毛和弦贴紧无隙，右手的食指必须向弓杆施加一定的压力。这个压力不应过强，以致弦不能振动；也不能过弱，以致弦振动得不充分。过强或过弱都会产生“喳喳”声或哨音等杂

音。因此，要发出一个正常的音，首先决定于所用的压力的大小是否适宜，而压力的大小又随着强弱变化、运弓速度、所用的弓位的特性以及弦的振动次数等不同情况而变化很大。在所有这些情况中，弓和弦的接触点必须经常改变。因此，一个音质良好的音首先是压力大小适当的结果，而压力大小又决定于强弱变化、运弓速度、所用弓位、弦的长短[1]和数目；其次决定于弓与弦的接触点是否正确。在正确选择接触点中（这个选择在高深的运弓技巧中是自然而然地发生的），上述各项因素是具有决定性的意义的。而优良的发音的秘诀就在于如何能找到正确的接触点[2]。

2．弓和弦的接触点

接触点　弓毛和弦的接触点需要经常改换，如何改换决定于运弓快慢、压弓力量大小和左手把位的高低。试按下例演奏就可以得到证明，不仅应按该例前面说明的方法演奏，还可用相反的即错误的方法，借以得到反证。

（1）运弓快慢：

(a)长的“延绵”音弓法，接触点应靠近琴马：



（反证：如接触点靠近指板，结果：声音破裂）

(b)快弓（用全弓），接触点应靠近指板：

---

[1] 即把位高低——译注。

[2] 赫尔梅斯柏格（J. S. Hellmesberger）喜欢叫他的学生尽可能靠近琴马运弓，而萨拉萨特运弓则常距离琴马较远，因此他稍加压力便能发出一种平稳的但却相当动听的声音。附带说明，将小提琴尽量高举有助于使弓自动趋近琴马。——原注。



（反证：如接触点靠近琴马，结果：产生“喳喳”噪音）

（2）声音强弱（*f*和*p*）

(a)*f*，应靠近琴马：



（反证：如靠近指板则声音破裂）

(b)*p*，应靠近指板

（反证：如靠近琴马则发出“喳喳”噪音）

（3）把位高低

(a)低把位，应在琴马与指板之间：



（反证：如靠近琴马或在指板上，则发出哨音）

(b)高把位，应靠近琴马：



（反证：如在指板上，则声音破裂）

综合以上结果：

慢　弓 ⎫
f ⎬ 应靠近琴马
高把位 ⎭

快　弓
p　　应靠近指板
低把位

每个拉小提琴的人都可以独自进行上面的试验，其试验结果将证明：毫无疑问，这条规则基本上是正确的，然而要想把这条规则原封不动地应用在实际演奏中是不可能的，因为上述的各种情况常常会混在一起或彼此抵销，因此必须寻找调合这些矛盾的中间办法。例如：



快弓＝靠近琴马
p＝靠近指板　　因此接触点应在中间



快　弓＝靠近指板
f　＝靠近琴马　　因此接触点在中间偏向琴马
高把位＝靠近琴马

演奏者通常用耳朵来分辨有无杂音，其实如用眼睛注视接触点也能帮助分辨杂音，特别是拉很高、时间持续很久的音时，一定要眼不离弓，一方面看看弓子是否保持在靠近琴马的地方，同时还要注意防止弓子滑向过于靠近琴马的地方（演奏者常易犯这个毛病）。当演奏到发音难于掌握的片断时，视觉检查的方法同样也非常有用。单凭这一个理由便可以说，在演奏发音困难的片断时绝不应该把头斜倚在琴上（见28页）。

如果弓子的压力适当而仍出杂音，从技巧上来讲，这一定是由于弓与弦的接触点选择得不对。

许多教师不加思索地主张弓子必须永远在一个固定的位置内运动。我的意见与此相反，我认为必须允许弓子在琴马与指板之间自由移动，这是保证声音纯净的基本原则，按照这个原则演奏，才能充分发挥各种混合弓法、强弱和高低音的效能。演奏强弱变化明显的长音时，弓子在弦上的移动最为明显：

254. × = 琴马与指板的中间
×× = 靠近琴马
p *f*

255. × = 靠近琴马
×× = 中间偏琴马
f>*p*
（偏琴马是由于把位较高）

256. × = 中间偏指板
×× = 中间偏琴马
××× = 中间偏指板
pp<*f*>*pp*

在演奏双弦与和弦时确定接触点是特别困难的，这个问题与复调音乐演奏中的力学和美学原理有密切关系，需结合那些原理去研究。

弓的压力大小与弓子所拉的弦的数目密切相关，拉双弦比拉单弦需要用多一倍的压力，和弦需要用二或三倍的压力才行。这里，接触点的选择首先决定于运弓快慢、音的高低与轻重；但还要注意使弓明显地向琴马靠近，道理很简单，因为在靠近弦端的地方阻力最强。

双弦与把位的关系这个问题比较复杂，因为有时两根弦的把位不同，如：



这时需要找出一个适合两个把位的折衷的接触点。演奏双弦时常常容易发生破裂的声音，这是因为演奏者没有注意到由于弓子用了加倍的压力而需要把弓靠近琴马以及在两音的把位距离很远时（八度或十度）常常忽略了选择适合两个把位的接触点。

由于大多数小提琴家在演奏“不分奏和弦”时都不能发出美丽的声音，以致或多或少降低了小提琴作为复调音乐乐器的名声。但有些小提琴家不仅不去努力改进他演奏和弦的运弓技术，从而根除不能发出美丽声音的原因，反而把他的毛病归咎于近代的弓子的式样，并且提出在拉复调音乐时应仍用旧式的弓子。首先，使用旧式弓子的17世纪和18世纪的小提琴家的发音是否就好和究竟好到什么程度，由于没有可以作证的听众，因此无法证明。我相信，只要具有良好的运弓技巧，是很可能使三个单音（只要时值不是太长）同时响的；而在拉四音和弦时，虽然不得不先后响两次，但也能使听众听起来不象先后分奏似的。三音和弦在发音方面的困难是由于下述情况造成的：在理论上同时拉三根弦时应在与压力相应的靠近琴马处加三倍力量，但在实践上则越靠近琴马，四根弦构成弧度越大，三个音同时响越困难；而越靠近指板，上述弧度越小，三个音同时响越容易，因此不分奏三音和弦，接触点应在弧度较小的指板附近，接触点确定后，在下一步加压力时必须立即将弓子向琴马方向移动，如：



三根弦同时响是弓毛和三根弦同时接触的结果，这听起来似乎是理所当然，虽然如此，但必须指出毫无理由地把三根弦分奏的情况仍是很寻常的。学生首先应该用眼检验弓毛是否同时接触三根弦。由于三根弦不是在同一个平面上，但弓毛却是直的，因此要作到弓毛与三根弦同时接触，只有对弓子加一定压力，这样作的结果产生了一个压力重音，也就是说在敲击琴弦之前有一个压力停顿（参考143页）。四音和弦需按照3: 2或3: 1的比例分奏，因此也应遵守拉三音和弦中关于接触点的规则。

和弦分奏　现在讲一讲有时是必要的分奏和弦。“和弦”一词已经包含有几个音同时响的意思。

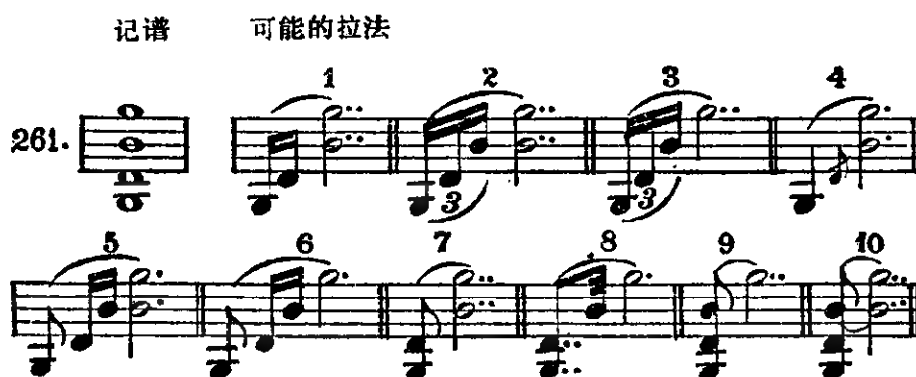
在钢琴演奏中，一个钢琴家如不遵守和弦同时响这个基本原则，则谁都会立刻说他是一个劣等的钢琴家。但在小提琴演奏中却相反，不仅大多数小提琴家，甚至他们的听众也一样，都习惯地认为和弦分奏乃是当然的事，即使承认这是一个毛病，却仍认为是不可避免的。上面已经讲过，如掌握了正确的运弓技巧，速度不太慢的三音和弦是无需分奏的。如果速度很慢，分奏才确是不可避免的。

一个三音和弦可以有五种分奏的方法：



上例中的“5”是唯一正确的分奏方法，因为按照这个方法和弦被分为两个双弦，这样便比其它四种方法更具有和弦特点。除非是遇到旋律线要求强调某一个音，也就是说要求它连续地响着，才可不用“5”的方法。

四音和弦有以下十种分奏的方法：



很明显，“10”的3∶2的分奏法是正确的。只有当为了适应某个主题的要求（连钢琴中也有此种情况），和弦必须以2∶2分奏时，才可不用3∶2的分奏法。如：

贝多芬：a小调奏鸣曲，第3乐章



在拉和弦时发出破裂声音的原因往往如下：



这个和弦，开始应同时敲击三根弦，由于头三个音应较快（快弓的时间短，应靠近指板），此外还因为同时击三根弦需要在弦位弧度较小的地方进行，因此弓和弦的接触点应靠近指板。刚刚拉完头三个音之后，弓子必须立即离开A、D、G三弦而转使E、A弦振动，这时要拉的则是一个时间长的双弦，因此应靠近琴马。从这个例中可看到在分奏一个时间持续较久的和弦时，在运弓过程中接触点必须改换。如果忽略这点而从靠近琴马处拉头三个音，将会产生“喳喳”杂音，同样，如从靠近指板处拉和弦的第二部分的双弦，则又将发生破裂音。

3.发音方面的毛病

发音方面的毛病 发音中所带的各种明显的杂音是由于下列技术上的毛病造成的：

（1）弓的压力过强（出“喳喳”声）。

（2）弓的压力过轻（“掠”过琴弦）。

（3）弓和弦的接触点错误（各种杂音产生的原因）。

（4）工具条件上的不足。

（5）由于左手手指按弦力量过轻，从而使得弦长不固定。

第（5）个毛病不太重要，最多只不过初学者应该注意而已。至于（3）关于选择接触点时所应遵守的原则以前也已详细讲过了（见171页，弓和弦的接触点），下面不再着重讲述。但另一方面，在谈到造成发音毛病的主要的技术上的各种原因时，我们必须单独地讲一下右手（或弓）在拉持续音时颤抖这个最令人不快和难于理解的问题：

（1）**弓的压力过强**（“喳喳”声）。由于弓子每部分重量不同，因此在运弓时如果不加入人为的力量，仅凭弓子本身重量对弦所

产生的自然压力将随着弓位不同而不同。在用下半弓时如对弓的压力不加任何控制，仅仅限于运弓，则由于下半弓本身重量过重将阻碍弦的振动，以致声音被“压碎”。反过来，用上半弓拉到弓尖时，由于弓尖部分重量过轻，如不加人为压力将不足使弦振动。演奏者的人为力量的作用，主要是在拉下半弓时用抬弓的方法减轻弓子的压力和在拉上半弓时用加压力的方法加强弓子的压力（这两种动作的折衷动作和相互过渡点都在中弓)。因此压力过强这种弊病的可能性在下半弓要比上半弓大得多，这种危险在弓根换弓时特别明显（见127页)。其实，弓的压力决定于持弓的方法。概括地说，管运弓的是食指（中指只参与很少一点)，小指管抬弓（无名指参与动作的程度远远小于小指)。因此可知，减弱琴弦振动的过强压力的发生，总的来说，一定是由于食指压力过大和小指抬力过小之故。每天如多练习旨在加强无名指和小指的练习，则可帮助减轻食指的过度压力，从而消除“喳喳”声。我建议作如下几个练习：

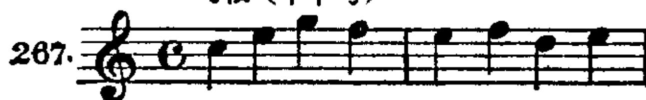
用弓根尽可能快速地重复拉一个音，尽量少用弓：



然后再练，







（2）**弓的压力不足** 弓的压力不足（沙哑的哨音）这个毛病是由于人们对用力压弓使弦能规则振动应作为食指的任务这一点缺乏了解。在下半弓时弓子本身的重量对于使琴弦振动不仅是足够而且是过大，因此还需用小指的抬动来减轻其压力，因此可知，食指加压力的重要性首先是对上半弓而言。食指必须习惯于它控制发音的任务。下列一系列的练习有助于达到这个目的：

(a) 无声压力练习：在将弓尖放在弦上之后，用食指第二节或第三节（看持弓派别而定）压弓，过一秒钟后，放松压力，这样连续作八次。

(b)顿弓练习：用上半弓，拉时有压力停顿（见146页）。

(c)波弓(或称半连弓)（见155页）。(a)和(b)只是准备练习，波弓则是主要练习，因为仅从这个练习中就可以练得使弓对弦具有“弹性的粘附性”。这个宝贵的技能，法国派恰当地称之为 l´archet à la corde,这句话的味道很难译出，意即“弓子要粘附着弦”。每个连弓都可改变为波弓练习，运弓必须带有一种柔软的、歌唱的性质，不带压力停顿。弹性的压力要加在音符本身上面，而不是象拉断弓时压力加在音符和音符之间，如：



（3）**音色方面的毛病** 上面(1)、(2)讲的都是造成技术上错误的原因，现在我们从效果方面（表现为音质不好）来研究一下，最普通的不好的音质有下列几种：

(a)带“喳喳”声的分弓。效果：出“喳喳”杂音，象在靠近琴马拉（Ponticello)时所发出的锯木声一样。

原因：接触点离琴马太近。

改正方法：把接触点向指板方向移动。

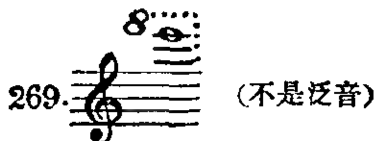
(b) 发音模糊的分弓。效果：出不稳定的、粗哑的杂音。

原因：弓子压力不足。

改正方法：作无声压力练习：分弓拉到弓尖时增加食指的压力。

(c)在拉双弦时声音破裂——接触点太靠近指板。拉双弦时需要多加一倍的压力，而靠近琴马的弦端处最能经得住所加压力。

(d) 在拉高把位的“延绵”音时出破裂声——靠琴马不够近，如：



只有当弓子非常靠近琴马（近到弓毛有时要碰到琴马）时，这个音才可能拉得纯净。

(e)无色彩的、呆滞的发音。所谓“呆滞的发音”一般是指这样一种音：虽然没有什么明显的破裂声音或不准的音，但由于“单薄”，听起来却很不动听。这个很普遍的毛病的技巧上的原因是由于演奏者喜欢在离指板过近处选择接触点并喜欢在离琴马过远的地方加压力，而该处弦的硬度不大，经不起该项压力。每天如以 *pp* 在极靠近琴马处练习“延绵”音或连弓，一般都可以根除这个毛病。

(f)由于拉到弓尖时弓子滑到指板上，同时压力并未减轻而发生声音的破裂。但如在弓尖时减轻压力则又会发生每次运弓到弓尖时都要产生的“减弱”，而这很容易逐渐形成一个习惯性的毛

病。只有当有意识地要减弱音力时，才可以让弓尖下滑（这时弓尖下滑成为一种手段）。如果弓尖下滑的发生是不自主的，则应该说是技巧上的缺点造成的，例如：

(a)⊓弓时不是和琴马平行地拉，而是向后面拉[1]。

改正方法：用上半弓朝相反的方向[2]作分弓练习。

(b)持琴过低

改正方法：用矫枉过正的方法，暂时将琴过高地举起。

所有这些发音的缺点之所以经常发生，还有另外一个原因：我们都有这样一种趋向，喜欢把发音好坏归咎于运气不好或乐器本身，而不检查自己。

就是习惯于注意为争取音的绝对准确而努力的演奏者也常常安于因运弓毛病而产生的杂音，丝毫不求改进。这证明一个对弦的振动次数反应极其灵敏的耳朵另一方面却完全可能对于音质的缺点的感觉很不灵敏。因此问题在于应该把耳朵在这方面也训练得具有尽可能象乐器一样灵敏的反应。这点是肯定能达到的，只要演奏者养成这样一种习惯：不仅要注意改正不准的音，同时也要注意改正带杂音的音，用他的眼睛检验出弓和弦之间的错误的接触点，并根据每个音的强度、时值、高低的不同，按照已规定的原则找出最适合该音的那个接触点。

(4)**工具方面的毛病**　由于工具不好而引起的各种不良音质中首先应提到的是当温度过于潮湿或过于乾燥时弦易出哨音这一问题。是的，对气候反应有如寒暑表那样灵敏的皮弦的统治时代已一去不复返了，然而过去在它盛行时，拉小提琴的人是如何苦

---

[1] 即把弓扯向右下方。——译注。

[2] 即向右上方运弓。——译注。

恼啊！现在由于金属弦的优势地位，我们几乎完全摆脱了气候的影响，只剩下E弦仍出哨音；这是唯一的美中不足。当拉连弓需要换到E空弦上时，可以用小指在A弦上按E音的方法（这个方法应作为一个原则）来避免拉E空弦，从而防止哨音或在拉E空弦时将弓靠近琴马。此外应常用丝绸小心地擦干净琴弦，以防松香末凝集弦上。

如果琴马过低或因琴颈过斜而指板过高，在用力运弓时，弦都会触指板，结果产生戛戛声或营营声等杂音。特别在拉G弦时常易出戛戛声，这种声音给予听众一种极不愉快的感觉，而演奏者本人却往往安于这种声音而不求改进[1]。其实只要琴颈位置正确，琴马够高，指板弧度正常，这类杂音是很容易避免的。只要演奏者不要求小提琴在音响方面给他以小提琴本身所不可能给的东西，那么这样改正后，他一定会满意的。

拉一根弦时不自主地碰到另外一根弦也是极令人烦恼的事。这主要是琴马削得不好的缘故。琴马的弧度在能保证用大力压A、D中间两根弦而不碰到邻弦时方为合适。琴马如削得过平，则在接近指板处拉A、D弦，几乎不可能不碰邻弦。琴马的弧度大小应决定于每个人的力量和弓子压力的大小，而每个小提琴家在这两方面是不同的。我本人愿用弧度如法国式的琴马，因为用这种琴马，即使在靠近指板处运弓，仍能对弦施加一定的压力，如换较平的琴马则不可能。大家都知道布勒(O. Bull)为了在奏

---

[1] 许多演奏者不知道，拉G弦时弓子越翘得高，也就是说弓子方向越接近琴身“左腰”（有时甚至于弓毛都触到琴腰身），G弦振动越大。在这种情况下，G弦发生戛戛声的可能性特别大；因为弦振动越大，越易和指板接触。

改正方法：运弓时弓子不要翘得太高，运弓方向向D弦接近。——原注。

四音和弦时能够使四音同时响，所选用的琴马几乎是完全平直的。很明显，在这样情况下要在A或D中间弦上用f（“强”）拉一个单音是不可能的。

如果琴马过于向前倾斜，拉高音时则不易出声音。一个削得精巧的马脚应该和琴腹成直角，或是略微向后倾斜一点也可。一般地说，琴马向前倾斜，音质一定不好，拉高音时出“喳喳”杂音。琴马可能向前倾斜的原因有三：①马脚削得不好，使得马身自然向前倾斜；②琴马的木料不够乾燥，以致琴马上半部可能向前弯倾；③紧弦时琴马随之向前倾斜，演奏者未注意上新弦时应随时摆正琴马位置。一面调弦一面摆正琴马的动作要很谨慎，否则琴马有完全被拉倒的可能。最好是找一个有经验的小提琴制造师看他如何作。其实很简单，把琴牢牢地夹在两膝之间就行了。

弓杆，作为发音的主要工具，必须具备下列条件：重量适当；重量分配合适；中弓稳定；杆身笔直；有足够的弹性；弓毛不太旧；松香擦得均匀，哪儿多哪儿少比例适当。弓子如太轻，则拉弓尖时需要过多的力量去压弓；弓子如太重，则在拉弓根时又要运转不灵。如果中弓部分弓杆颤动不稳，则发音将动荡不定。弓子太软，对跳弓和击弓不利；但弓子太硬而缺少弹性，则妨碍整个发音的柔和。

弓毛如用得太久，则松香不易粘附（弓毛不再能“抓住”弦），结果拉不出*f*。松香如擦得太多，则弦将被“撕扯”得太厉害，结果发出“喳喳”声。如松香擦得太少，弓毛上的钩齿在弦上滑过，没有获得足够阻力，结果出哨音（见22页）。

如弓杆向指板方向弯[1]或弓毛脱落过多，弓杆都不可避免要

---

[1] 指弓杆本身的毛病，即和弓毛的关系不正。——译注。

触弦。我们知道，在弓杆直立运弓时，这个毛病是很不可怕的，因为弓杆直立，弓杆则多少是在弓毛的正上方，这个位置永远不会触弦。当需要倾斜弓杆运弓时，如发生弓杆触弦毛病，其原因不是因为弓毛太松，就是因为压力太大（变成侧面的压力）❶。如是前者原因，则只要把弓毛拧紧些就行了。如是后者原因，则首先必须引起学生正视上述的杂音，因为大多数的情况是学生已非常习惯于这种“喳喳”音而不加以注意。而在引起其注意之后，则可以用弓杆较正的持弓法或用减轻压力（弓杆仍然倾斜）的办法来改正。在这方面持弓的方法影响极大，难以规定一般原则。无论在何种情况下，必须避免弦和弓杆接触。

(5) **持弓的手的颤抖** 现在我们谈一谈小提琴界一直对之发生很大兴趣的一个问题：右臂以及随之而来的弓的习惯性的、不自主的颤抖。首先要说明，那种由于弓子重量比例分配不准确而发生演奏者所无法防止的在中弓时弓子发生自动的颤动现象，是由于缺乏稳定性所造成的，不在讨论之列。一个弓根不太重、弓尖不太轻的真正的好弓子在中弓演奏时的自动的颤动可以小到看不见、觉不出、听不到的那样极限程度。这里所谈的只是一般称之为“颤抖”的那种奇异的手臂不由自主的动作，这种动作使得发音不能平稳。如果一个小提琴家具有了这种神秘的病态，我们首先要提出一个问题：颤抖的发生是由于技术上的原因呢还是心理上的原因？换句话说，是由于身体的毛病呢还是由于思想的毛病？为了解答这个问题，让我们首先从技术上检查，先详细地检查手，看是否符合“基本练习”（弗莱什）中规定的各项基本原

❶ 这里讲的是：弓杆本身无毛病，其所以触弦是因为运弓中发生毛病。——译注。

则，如发现有任何不符者，则可通过有关的专门练习来改正。特别要注意腕子和手指运弓是否正确。同时还需注意是否手指握弓一直过紧，这也是很重要的。因为单就这个毛病就足以引起上述的颤抖。如有这个毛病，可用下臂自肘关节起大力向里转动压弓的方法克服之，这个方法很有效，因为用力转动的结果，便可使力量的来源从手和手指转移到上臂和下臂。也有很多小提琴家成功地用一种手臂沿着垂直方向或水平方向做波纹状的垂直动作或水平动作的方法来克服手的颤抖。在一般的情况下，这种波纹状的分散动作只是浪费力量（最多不过在持续很久的运弓中加入垂直动作可以收到减缓运弓的效果)。但这种办法也可能对克服某些人的颤抖有帮助。在这种情况下应该毫不犹豫地采用，因为它本身虽也有不好之处，但却比颤抖这个毛病还要好些，从这点来讲，它仍不失为一种改进方法。这里所说的不希望发生的弓杆本身所具有的颤动性（跳弓时则相反，恰须借助于这种颤动性）大半都是在弓杆直立运弓时最易发生，而弓杆稍斜时则较少发生，因此又提出这样一个问题：是否可以把倾斜弓杆的手段当作首先应该采取的有效的克服办法之一。但如弓杆倾斜，则弓毛必须拧紧，从而必须完全放弃俄罗斯派持弓法（弓毛较松），从这点上来讲，所付代价未免太大了。

如果教师所能指出的所有可以觉察到的技术上的毛病都已克服，而颤抖的毛病仍无改进，这时则应从心理方面去找原因。

大家都知道，病菌首先侵袭身体抵抗力最弱的部分。同样，上台慌的毛病首先要表现在整个技巧中最弱的一环上，因此听觉不敏或换把位不稳的演奏者如有上台慌的毛病首先会表现为演奏中音不准。手指力度不够强的演奏者则会表现为拉快速连音时不清

楚等等。在心理方面这个道理也同样适用。如果学生只有很少一点气魄和敏感性，则在他心慌时，他会连这一点气魄和敏感性也都完全丧失；如果相反地他是个动作喜欢夸张的人，则他会表现为莽莽撞撞的“冲锋式”的运弓，结果完全破坏了技巧的圆滑从容和音乐的细腻的阐释。因此，如果在克服了一切可以觉察出的运弓技巧上的毛病之后仍然存在着上台慌的毛病，则我们只能得出这样结论：他的整个运弓技巧还不够有把握，仍需作一些适当的练习来进一步提高他的运弓和发音的技巧。由于弓杆的中弓部分所具有的弹性本身就会引起弓的自然颤动（特别是当弓杆直立运弓时这种颤动特别明显），因此犯有弓子颤抖毛病的人，在可能有发生颤抖危险时，应该立即将弓子向外倾斜。此外，他应该首先注意要较频繁地换弓，避免一弓拉很长（这样他就可以避免更多地总是想着自己一定要颤抖，从心理上讲，这样是有好处的）。有时左手过于迅速的、神经质的不间断的颤指动作也会自动地把这种过份激动的情绪移转到右手。在这种情况下，暂时完全停止颤指是有益处的。

如果颤抖是因神经衰弱或某种生理上的神经失常而引起的，则完全是另外一回事，这时必须找医生治疗。

心理的原因 如果实行了上述这些防治办法之后仍然不能驱走心中的“顽强想法”，则也应去找医生。所谓“顽强想法”或“定见”是指那种违反着人的意志而经常出现的概念，而认为弓子一定要颤抖的畏惧心理就可能变成这种“顽强想法”。一般说来，两种演奏者容易犯有长期性的颤抖毛病：一种是以“神童”开始的那些较年轻的演奏者；另一种则是上年纪的演奏者，他们的颤抖则是衰老的正常现象，这类人不在我们研究之列。我们要

研究的是第一种。关于儿童在听众面前演出，可以肯定的是，儿童在达到青春期（十三岁左右）之前，他的演奏完全是下意识的，大体上是出于内在要求。他不大考虑需要克服的各种困难，从容享受着听众的掌声，好象是进入仙境一样。在达到青春期后，儿童首先意识到自己演出的成就、困难以及毛病等等，从此开始和完善艺术的隐伏的、无形的敌人——畏惧打上了交道。他的技巧变成无把握，他的心不外骛的能力发生了问题，终有一天，情绪特别不好，在音乐会台上出现的时候，右手和弓开始颤抖了。而带着这个不可知的毛病演出效果完全失败。演奏者极怕再发生这个毛病，心中于是总想着它，而越是想着这个，毛病越易重犯。至此，这个“顽强概念”已经形成，上台演奏和颤抖不可分地连结在一起了，一上台就必然要颤抖。很明显，这个毛病是无法避免了，为了掩饰它，于是演奏者用不断换弓的方法，在拉到中弓这个危险地位时尽速把弓运过去，于是在演奏中主要力量便需放在避免颤抖上，而整个对乐曲的解释只好退居从属地位，因此他的演出显得很不自然，效果便不会是动人的。现在对他来讲拉 *p* 的段落以及平静的康蒂列那是不可能的。由于总是想着他这个命中注定的毛病，他的技巧瘫痪了，他的感受力的源泉也干涸了。他成了最苦恼的人。

面对着学生这种情况，教师如果仍一味在技术方面想办法，他对学生将是毫无帮助的，这时教师必须把他的努力转到心理影响方面，也可以说，必须改变一下他的职业，把自己当作一个心理学家和神经学专家。他应该坚决叫学生增强整个体质，忌食任何刺激物，各方面要注意节制，最重要的是，他绝对不要因学生具有这种毛病而责备他，而应让学生觉得他这种毛病算不了什么，

并告诉他这种毛病以后总会自然消失的。应用各种方法鼓励学生，提高他对自己的信心。先生应把自己作成学生的朋友的样子，对他提出有益的意见，而不要以审判官的地位对他进行判断。

4.力度

所谓力度即指音的力量的强弱变化。力度与音色一起为音响开辟了无限的可能性，从而使得小提琴得以成为单旋律音乐的最伟大的阐释者●

音的力度依次作大小变化的可能是无穷尽的，兹概括分为四类：（1）强音(*f*)，（2）弱音(*p*)，（3）增大(渐强<)和缩减（渐弱>)，(4)带重音(> 或*sf*)。

(1)**强音**(*f*)。小提琴家在判断发音好坏时所用的形容词几乎只是“大”“美”或“小”“不美”这几个字。从音响学上讲，美丽的音是指免除杂音的、带有尽可能多并且强弱分配适合的泛音（Overtones）的声音。所谓“大”的音，需作如下说明：一个音在近处听声音很强还不够，首先它必须使人在较远地方听起来清楚，它必须是一个具有传送力的音。一个音在近处听的效果和在远处听的效果是两个问题。好的意大利小提琴常是在室内声音弱而在大厅中反而响亮，但其中个别的音有时却会给人以在小屋内音强在大屋内音弱的印象，在十三立方码的室内，即使最弱的音听起来也是很大的。

因此，音的大小不能以它在小屋内的响度来衡量，而要看它在大屋内的传音能力如何，弦的振动的纯净和幅度对于音的传送力都有决定性的影响。弓和弦之间的阻力越小，弦的振动幅度越

● 关于节奏的理论，由于与整个艺术演奏关系最密切，因此将在本书第二卷中加以详尽的研究。——原注。

大。根据这个道理，一个力度大小相同的音显然可以用两种方法来演奏：

a. 用弓少，在琴马附近加大压力。

b. 用弓多，在琴马较远处压力很轻。

用这两种不同方法发出的音究竟哪个更强？也就是说哪个音传音最远？琴弦本身回答了这个问题。如果研究一下琴弦振动的幅度就可以知道，琴弦振动的幅度在用弓多时要比用弓少时大一倍。如从所获得的效果来检查也完全可以证明这个结论是正确的。多用弓长是法国—比利时派和俄罗斯派教学法的独特标志，一般地来说，它确实是公认为应该遵守的最有效验的原则之一。虽然有时个别的具有独特风格的小提琴家可能下意识地常采用与一般遵守的原则(包括多用弓长)相反的演奏方法(如克莱斯勒)，但这并不能更改上述事实。这种特殊的例子常常是和内心表情的需要紧密相关的。个别人用独特的方法是他具有独特的感受力的必然的结果，因此，如果不是出于内心要求而机械模仿他们的技巧上的特点，则又会给人以不真实的印象，甚至于给人以艺术上虚伪的印象。一般地说，拉 *f* 时不应采用少用弓多加压力的办法，只有在下面的例外情况下才可采用：确是出于不可抗拒的内心要求或由于工具方面有缺陷（如琴不太爱出音、反应不敏锐或易出哨音的琴弦、旧而少的弓毛等)。下列是一些需要尽可能多用弓的例子：



布鲁赫：g小调协奏曲，第1乐章

全弓

271.

拉罗：f小调协奏曲，第2乐章

Andante W.B

272.

全弓

莫扎特：A大调协奏曲，第1乐章

273

恩斯特：♯f小调协奏曲

全弓

274.

时间长的运弓 拉 *f* 时，最好用下半弓，因为下半弓的弓子本身重量自动提供了所需压力，如用上半弓，则一开始便需要人为地加强力量去产生压力。好的运弓技巧的无可比拟的优点在于能够用缓慢的运弓拉慢的乐章，不需经常换弓。如：

贝多芬：四重奏作品127卡伐蒂那

正确

Adagio

275.

不正确

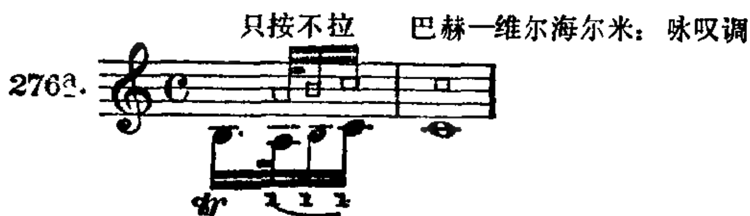
这段康蒂列那的第二小节用一弓拉而不在第三拍换弓，这样在表现其崇高的壮丽的情感方面要有力量得多！再如：

巴赫：E大调协奏曲，慢板乐章

276.

但在上例中，由于速度极慢(♩ =约48)，在第二小节换一下弓是绝对可取的，否则音响的美会受到极大影响。有些演奏者不管音响效果如何，总以一弓拉得尽可能长为荣，我认为，这是把要技巧放在第一位，把对艺术的认真放在第二位的表现。

与这类演奏者相反的是这样的一些人，他们只有用频繁换弓的手段才能拉出“大音”。其实如不是频繁地而是平稳地运弓，掌握用 *f* 演奏持续较久的音的技巧并不困难，可先以较快速度用 *f* 拉持续较久的音，然后逐渐增加所演奏的音符的时值，直达到慢的极限为止。运弓时间越长，接触点（因为是拉一个音，因此运弓时接触点一直不变）越应靠近琴马。此外，无声地按一个音的高八度以加强该音的方法也可采用。如：



将弓抬起运回重拉　这里还应该注意这样一个普遍的习惯：即当弓长有不够的危险时，往往将弓抬起运回重拉一下（多少可以听出）。如果因弓抬起所产生的停顿听不出并且不违反音乐内容，这样作当然无需反对，但如果把下例：



则这里不仅是多加了音，更甚者是西西里舞曲的节奏也完全被破坏了。“抬弓——运回——重拉”方法只有当运弓“喘不上气”和“压仰”的那个情况符合该片断的内容时方可以用，例如：



在拉迅速的、有力的连弓时，接触点将主要根据运弓快慢和把位而不断改换。当把位相差太大时，这个情况最为明显，这时需要来回调整接触点，这是很困难的，如：



但下例则不同：



由于运弓快慢和把位高低不变，接触点的改换只是很少一点。

拉 *f* 双弦 由于双弦本身已经要求双倍的压力，因此在拉强的双弦时则绝对地更需要增加压力。下面著名的练习：



必须一直在弓根拉，因为在弓尖拉要加三倍力量（双弦本身、f、

弓尖三个特点都要求增加压力)，而在弓根拉时，弓子本身的重量（弓根最重）已经负担了一部分压力。

拉双弦连弓时如与拉单音连弓相比，则只是需加双倍压力，其它有关运弓快慢、把位高低、换弦等都一样未变。在拉强三音和弦或强四音和弦（如果能使四根弦同时响)时，所需增加的压力只需和弦的数目直接成正比例就可以了。

拉强的和弦 由于拉三根弦时三弦同时响的时间只可能很短（同时拉响四根弦则几乎是不可能的)，因此，对弦的三倍的压力可能是通过快速运弓实现的，但在三根弦已同时响后，仍要注意缓慢运弓。

总之，拉出“大音”在于如何利用完善的平均发展的运弓技术来极精确地确定压力大小、用弓多少以及根据运弓快慢和把位高低极精确地确定接触点，从而使弦的振动幅度能达到最大限度。

(2)**弱音**(*p*)。当弦的振动幅度较小时，听者得到的印象便是较弱的音。获得弱音效果的手段有如下几种：减轻弓的压力、少用弓和靠近指板运弓。

少用弓是一个比较容易、但一般来说却是不好的获得弱音效果的手段。因为减少运弓的结果，音的传送力会显著地减弱。只有在下述的特殊情况下才可以用这种手段，如：



上例如用整个上半弓拉则在⊓的每个八分音符上必然出现不符合音乐要求的重音。再如：



上例如用全弓长演奏，等于给换弦（特别是在弓根时）增加不必要的困难，同时也可能增加在弓根时弦不立即出音的危险。在室内乐以及在乐队中的演奏，如果拉的是从属的伴奏部分，则重要的不是尽可能发出最好的音响效果，而是要注意不要音响过大以致分散听众对主奏的声音的注意力，因此这时用减少用弓的手段去获得 *p* 的效果是可行的。

减轻弓的压力是奏出弱音的最自然的手段，同时最好用上半弓拉（如果无需用全弓的话），因上半弓的弓杆比下半弓轻。同样理由，在拉单个弱音时或起奏一连串的弱音时，最好用Ⅴ拉，并且从弓尖开始。借小指减轻弓重的手段来用下半弓拉 *p* 是运弓技巧中的最困难的任务之一，在实际演奏中应尽可能避免；但为了练习的目的，这种拉法则是最好的运弓练习和发音练习之一。通过这种练习，可以获致上半弓和下半弓二者之间运弓的协调一致（在 *p* 时特别困难）的技巧。在指板上拉 *p* 时必须尽可能地多用弓长，如：



但另一方面这个练习如用♩＝30的速度，则再在指板上用全弓，音质将很不好，这时接触点应在指板和琴马的中间，同时无需再加压力。

还有一种自然而然减轻弓子压力的方法，即身体的上半部（同

弓子一起）稍向右方倾斜一点，这时弓的压力在一定程度上向空中去了。这种减轻压力的效果，表面上看来并不是通过抬弓方法达到的，但实际上，由于身体倾斜的效果，弓子自然也随着抬高。因此实质上仍是抬弓动作。这种利用身体倾斜的动作往往是不自觉的。在拉类似下列片断时，用这种动作能获得极大好处（所需要的牢靠和细致等特点会自然随之产生），因此是值得提出让学生注意的：

莫扎特：D大调协奏曲，第3乐章

286.

纳迪尼：e小调协奏曲

287.

上身倾斜　上身直立　上身倾斜　上身直立

与这种动作相近似的一种毛病是我称之为“肩制音器”的动作，如果在演奏时，我们把右肩抬得很高，看上去很不自然（参阅图35），而拉出的声音将是一种很奇特的弱音，这种音色很象弹钢琴时用弱音制音器时的音色。这里我只提出这个很容易证明的事实。至于原因为何，则需要职业的生物学家和生理学家去探求了。我知道，当我提出注意自动地使音减弱的手段时，我给了许多演奏者一个危险物，因此我告戒我的同僚们不要为了能够不费力获得弱音的效果而过多地采用这种手段。不断用它将象不断用钢琴弱音制音器一样，会给音质带来各种害处。一开始会使观众产生一种愉快的情绪，但由于缺乏强烈的、健康的音色，逐渐地观众便会感到平淡单调。此外，右肩不自然的耸起，很快就会造成极剧的疲乏，而且经常用这种姿势演奏会使右臂产生长期的

"职业病"。如果只是偶而地一用(例如为了获得回声效果)，则可以完全不费力地获得一种近乎奇迹的弱音效果。关于这个神奇的动作我不想再多谈。但在结束前我必须声明，根据我个人的经验，在教学中有意识地利用这种"肩制音器"动作是绝对不好的。我倾向于这种意见：应把这种动作看成是一种"下意识动作"，如有意识地去作，则对表现力将起直接的瘫痪作用。

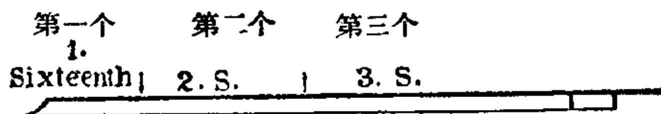
(3)**渐强和渐弱**　音的膨胀和收缩。渐强可以用两种手段获得：①逐渐增加所用弓长。②逐渐增加弓子压力。



上例由于速度慢。因此渐强主要是用增加弓子压力的手段获得的，同时应用 V 拉，因为仅凭下半弓的弓子本身重量便足以获得渐强的效果。再如：



上例的渐强则是通过弓段的不平均分配❶的手段获得的：



至于演奏渐强的具体方法，如运弓快慢以及上下弓的选择等问题，首先要遵守这个原则：⊓时应该用加宽加快运弓手段；

❶ 即逐渐增加所用弓长。——译注。

V时应用增加压力的手段。这里，上弓或下弓的选择甚为重要。因为⊓时可以自然地产生渐弱，而V则可以自然地产生渐强。因此在演奏时，应利用这个特点；但在练习时则应该多练习用下弓拉渐强和用上弓拉渐弱，虽然这是极困难的。

声音膨胀时往往琴也随之抬高。琴身随着音力的增加而抬高是一种合乎逻辑的、满足视觉要求的动作，也可以说使得渐强能被看到，仅凭这一点理由就可以说，在某种情况下，这种抬高琴身的动作是可取的。但如从原则上来说，则这个手段是不足推荐的，因为这样作易使弓子处于被动❶。

相反，渐弱常是用减轻压力或是不断减少所用弓长的手段奏出。在拉渐弱时，象拉渐强一样，首先要遵守弓的快慢和选择⊓、V的原则❷

用放低琴身的方法去奏渐弱，既会损害发音，也会损害整个演奏方法。此外，单就这个姿势来说也不好看，因此应该无条件地不采用。还有那种由于事先对整个力度布局缺乏正确的估计而直接造成对渐强和渐弱（以及渐慢及渐快）的不正确的演奏。应该懂得，要想以后增加力度，起奏时音必须弱；而要想以后弱，起奏时必须强。为了以后渐慢，先必须拉得较快；为了以后增速，先必须拉得较慢。

< 意味着起奏时弱，以后渐强

> 意味着起奏时强，以后渐弱

（渐慢意味着起奏较快，然后逐渐减慢，渐快则相反）。大多数的演奏者在拉 < 时主要想到的是 *f*，而拉 > 则首先想到的是

---

❶ 指弓子(滑向琴马，)不能主动找接触点。——译注。

❷ 即⊓时用逐渐减少所用弓长的方法；V时用逐渐减少压力的方法。——译注。

p。在还未拉到"ritard"(渐慢)时，他们拉的速度就已经先停缓下来了，而在刚一瞥见"accelerando"（渐快）记号时则立即风驰电掣地加快速度。这种坏习惯可以称之为被表情记号引起的幻觉。

(4)**重音** 所谓重音，即指在某一个音刚一开始响时即强调或加强它的音力，加强之后，立即把该音的力度恢复到该片断所要求的一般力度大小。纯从小提琴家的角度，以及从音响效果和奏出重音的手段来看，我们可以把重音分为三类：

(a)换弓后加的重音，然而加重音前没有停顿；如：

贝多芬：四重奏，作品18，第4首，第1乐章

290. 

(b) 换弓后加的重音，但加重音前有停顿，如：

291. 

(c) 在连弓中加的重音，如：

贝多芬：四重奏，作品59，第1首，第1乐章

292. 

重音往往是用加强弓的压力或加速运弓的手法奏出的。加速运弓在这里比在拉渐强或渐弱具有更强烈的特点。例290的重音需用加速运弓的手法奏出，因为在弓根如用加强压力的手法很容易造成"过猛"的危险。在例291中的重音，则最好是并用无声压力

重音和加速运弓奏出，在例292中，同样也要求适当地既加速运弓又加压力，但重音大小必须和该片断所要求的一般的力度大小成适当比例。如一般力度是 p，则该重音只用加速运弓手法就够了；如一般力度是 f，该重音则应既用加速又用加压力手法奏出。

奏重音所用的手法是否适当首先要根据奏出的音响效果来判断。奏重音的动作虽然激烈，但我们必须尽力获致纯净的强的振动，而不要奏出带杂音的重音。只有在压力停顿后奏出的重音，才允许带杂音，这个杂音甚至是必要的，但其时值应尽可能短。正象顿弓的情况一样，在练习顿弓的同时实际也练习了掌握这种重音。我们常称这种起奏重音的动作为“急拉”。在压力停顿之后进行“急拉”，这种象征着小提琴家的“奋发力”的动作是法国—比利时派的独有的特点。这种手法（只要发出的音响无可指责）的应用甚至可以看作是一种良好弓法的标准。在拉重音时用这种“急拉”手法在下例中可以获得最好的说明：

勃拉姆斯：协奏曲，第1乐章



在上例中，只是那些注有>记号的和弦是用急拉（急拉前加有一个很短的压力停顿）手法奏出的。

V **时的重音** 用上弓拉重音等于浪费精力，在实际演奏中无论何时都应尽可能避免（但在练习中，这样练则是很有益的）。遇

到加重音的运弓同时又是换弦动作的场合时则例外，这时用上弓(V)拉重音可以获得最好的效果，例如：

维尼奥夫斯基：谐谑曲—塔兰泰拉舞曲

294.

或

门德尔松：协奏曲，第 1 乐章

295.

在这两个例中，只有先用弓子最尖端的部分以慢速度练习（弓子甚至可以呈现过分的上下抬放动作）才可能作到奏出相应的清晰的重音。左手也可以用急剧换把和有关手指用力敲弦的手段协助加强弓子拉出 >：

恩斯特：匈牙利曲调

296.

G弦

圣—桑：b小调协奏曲，第 3 乐章

297.

拉 *p* 时的重音　当力度是 *p*，拉重音时要求相应地减轻压力或所用弓长，同时应靠近指板，绝对不要用敲击的方法。在开始敲击动作的一刹那发生各种杂音的危险最大。因此拉重音的同时又必须注意避免不应有的重音。

急拉　如果说带重音的急拉的特点是实际上多少总带有一点杂音，则不带重音的起奏必须是绝对无杂音的。这里涉及到长时期以来所争论的一个问题：弓毛是应该在开始运弓前就贴在弦上

呢，还是应该从空中开始运弓动作(好象一下把弦“带走”似的)呢？为了回答这个问题，可以大体上列出几个原则，根据这些原则，再结合不同的具体情况，就可以确定最好的急拉的方法，原则如下：

a. 凡是不出杂音的急拉的方法就是最好的方法；

b. 如果乐句是用上弓开始的，则弓在起奏前最好就先贴在弦上(即使是拉*p*，也可如此)；

c. 在弓根拉 *p* 时，运弓前弓最好不与弦接触，这样较容易获得绝对无疵的起奏。这时用弓在空中先经过一个小的无声的平面运弓动作然后再把弦“带走”的拉法是极适宜的；

d. 在任何情况下都不应用将弓从上向下投到弦上的拉法（乐队队员的“敲击”请见209页）。

5. 力度方面的毛病

力度方面的毛病　最主要的是下列毛病：

(1)在不变的一弓中无根据地、习惯性地增强或减弱力度：

298. 乐谱



299. 错误地拉成



这种毛病虽然迟早会使听众难于忍受，但仍很普遍。它使得任何更细致的力度变化成为不可能。有这种毛病在拉滑指（见67页）时会带来极不好听的效果：

300. 乐谱

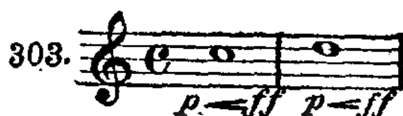


301. 错误地拉成 

改正方法：用非常夸张的、极明显的渐强和渐弱练习来避免无根据地增强和减弱力度：



反过来练习：



此外，还可练习起奏锐利、急剧的运弓，起奏的速度也应夸张地加快：



（2）无根据的、习惯性的波弓：

错误的演奏　　　　　　　　贝多芬：协奏曲，第1乐章



这种毛病在拉慢的连弓时特别明显。如果把它作为一种表现手段则将使听众难于忍受，因此是应该反对的；但如作为练习，有时却极为有益。一个本来很好的演奏，常会被这种令人难以忍受的坏习惯完全破坏。

改正方法：先把连弓和波弓作一比较，从而指出这种错误。当学生能够清楚地分辨二者的区别后，可以先让他作一些简单的、

慢的连弓练习，例如：



并且练习把每个音绝对不间断地连奏出来，同时要聚精会神地利用他的听觉来检查，一直到他能够有把握地拉出正确的连弓。

（3）无根据的起奏重音，这是另外一种发音上的坏习惯，如下例：



在每次开始另一次运弓时都用这种多用弓长的方法奏出重音、随即转入渐弱的习惯，虽然一时能产生某种“精神焕发”的运弓效果，但不久就变成单调贫乏了，特别是当乐曲内容具有平静的、冥想的特点时，这种拉法更有害。

改正方法：用$\frac{4}{4}$或$\frac{3}{4}$的拍子拉长持续音，同时将弓用数学的方法精确地分为四或三等份●。

（4）萎靡无力的运弓。与（3）相反的习惯是：只为了逐渐地达到所要求的音的强度因而就每次开始运弓时都很慢很小心，但结果反变成一种很明显的萎靡无力、缺乏气魄的运弓，如：



● 即运弓开始时不要过多用弓之意。——译注。

改正方法：作运弓练习，每次开始运弓时都要夸张地多用弓长。

（5）乐队的敲击。乐队的敲击是最普遍的毛病之一：即拉f时错误地从空中向下击弦，这种动作一般称之为“乱砍”(hacking)。演奏者不是用在开始运弓前加压力重音的办法去有力地“抓住”需加重音的那个音（见203页），而是好象由于不知在这时需用何种运弓技巧和出于怕发出“喳喳”杂音，因而从一定的高空自上而下将弓投掷在弦上，结果产生一种假重音，这种重音给人的印象不是有力而是粗糙。同时由于弦与弓子的银环接触以及弓子的垂直落下而产生了杂音。这种敲击的作法主要是在乐队中常用，在乐队中并未产生过份的不良效果（可能是由于乐队中人多之故）。但在独奏时，这种手法标志着运弓修养水平的低下，单就这一个毛病就足以使得演奏者列入次等●。

6.发音练习

发音练习 现在产生这样一个问题：发音是否也可以象左右手的技巧一样，列为专门一种技巧，并通过系统的练习来培养它并使之完善？这个问题的答复应当是肯定的，因为事实上我们发出的每个音都要振动，因此每个音本身就提出一个需要解决的发音问题，也就是说提出了一个发音练习问题。每一个运弓练习同时也是一个发音练习。另一方面，可以设想，为了培养发音的纯净，如把发音所需的那些因素，如运弓快慢、音力大小、把位高

● 迅速地连续地运下弓（主要是在G弦上）则例外，因为这时来不及把弓放在弦上（见167页），如：

309. [music notation: G 1, 1, 1]

——原注。

低（所有这些都应和接触点保持正确的关系）等分别练习，则能提供真正的练习材料。高把位的发音练习（见例257）是可能遇到的最难掌握发音的情况。把位越高，弓和弦的接触点越应靠近琴马。但如果我们一面在一根弦上拉音阶一面又需拉它的邻弦，那时情况该如何呢？如：



前面已说明（见178页），这时的问题则是如何把两个相互距离很远的把位的不同要求统一起来，因此经常练习下述各类音质练习是有益的：



（风笛练习）









应该永远选择其三和弦中包含着要拉的空弦这种调子来练

习，否则声音将不和谐，同时将会使演奏者（或称被迫的听众）感到极其刺耳和厌倦。此外，波弓本身也是极其重要的发音练习，这点前面已多次提到。由于拉波弓时需增加压力，弦和弓的接触点应该向琴马逐渐趋近而离指板较远。练习时不要用颤指。

同样，用较长的运弓拉变化的重音对于练习力度变化也可以获得良好的效果，例如：



延绵音　此外，用各种力度拉“延绵”音是最老的、最著名的、最普遍的、同时也是最合适的发音练习和运弓练习。这种练习要求在表现音质方面和运弓方面具有高度的规则性和均匀性，同时也要求坚守着正确的接触点而不前后乱滑动。在拉所谓无声“延绵”音时，弓子应该刚刚触弦而不应贴在弦上，这时的音响必须小到仅仅象呼吸一样。“延绵”音的时值在 *f* 时由6—24秒不等，在 *pp* 时由12—60秒不等。所练的练习应尽可能短，最多不超过15分钟，因为这种练习可以说是整个小提琴技巧中除了左手的拨弦技巧之外的最乾燥无味的技巧了。虽然这种练习有极大的益处（特别是对于尚处于初级阶段的演奏者），但它绝不是象许多人所说的是“治疗”各种运弓毛病的万灵药。事实上，我时常注意到，如果只是练习“延绵”音，虽然能使运弓具有极高度的均匀性，但另一方面也会养成运弓的某种懒惰性。

为了避免养成这个毛病，练习“延绵”音时可与练习迅速的、带重音的全弓弓法交替进行。

由于这种练法简单易行并很有益处，因此，无论如何，它在

弓法和发音练习的宝库中占有很高的地位。

最后，练习轻捷的、带微弱重音的全弓运弓也是有益的，特别是对那些在演奏上缺乏机敏和情感淡漠的人。从技巧观点来看，这种运弓的效果是运弓起奏时增加速度的结果：


317.

拉的方法是：全弓$\frac{3}{4}$的弓长用来拉每个四分音符的头半拍，但不要加压力。掌握了这种弓法不仅仅是能够刺激内心产生要求表现的愿望，并且通过“反应动作”❶能够使这种愿望真正表现出来。但如果不断地用这种弓法则是一个坏习惯。因为许许多多的音乐作品是要求平稳、安静的表情，而不要求激动的表情。

7.音色

音色　小提琴和所有其它乐器的区别在于小提琴的音色具有多种性质，既具有各种声部的音色，又具有各种乐器的音色。E弦具有戏剧女高音的鲜明、锐利，同时也具有花腔女高音的迷人的轻盈；A弦的音色则近似次女高音，D弦难道不象浑厚的女低音吗？G弦不也能与英雄的或抒情的男高音相比吗？（同时它的最高音还不限于男高音的高音C）。在拉巴赫赋格这种美妙的复调音乐时，我们的乐器不是很象风琴声吗？此外还有它所能发出的人工泛音，我们难道不能用它来向最优秀的歌唱家挑战吗？

小提琴的神秘的迷人特性还在于它就是不换弦也能够使同一个音发出三种不同的音色，这只需要改换一下弓与弦的接触点就可以作到。我们如靠近指板拉就能够发出长笛的音色，靠近琴马就能发出双簧管的、温暖的、锐利的音色，在琴马和指板正中左

❶ 指心理活动必然反映在行动上。——译注。

右地方则可发出类似黑管声音：

贝多芬：三重奏，作品97，第3乐章

318. 长笛音色



贝多芬：协奏曲，第2乐章

319. 单簧管音色



贝多芬：协奏曲，第2乐章

320 双簧管音色



因此那些坚持“接触点不能改变”这种理论的人们实际上是甘心放弃了小提琴本身所具有的、能使音色生动、变化的那些辅助手段中的最有价值的这一部分。

很少的小提琴家懂得如何把他的“调色板”上的各种“颜色”调配成这样一种效果，即不仅要把所奏的乐句的音乐特点清楚地表达出来，同时还要通过适当的音色配合把乐句的每个组成部分的区别也同样能表达出来，这样才能避免始终无变化的灰色的发音，使观众不致感到厌倦。

不应仅为了表面的动听而无根据地随便应用各种不同的音色，这个说法是正确的。只有当用某种音色才能使作曲家的艺术目的获得更清楚的表达，使听众能够更清楚地意识到其艺术目的时才应该使用。音色的调配永远应该是乐曲解释者在音“诗”的不同内容的启发下内心自然产生的一种强烈的需要的结果，因此是

无法教导的。

我们常常遇到这样的小提琴家，他们有显著的通过明显不同的音色来表现的愿望，但却不懂得怎样用运弓技巧中有关的辅助手段去实现这个愿望。在这种情况下，练习我们已熟知的各种混合运弓技巧是特别值得推荐的，因为每一种混合运弓技巧都有它独特的音色，在能够正确演奏之后，就会懂得哪种音色应用哪种弓法（关于指法和音色，请参阅第二分册109页）。

a. 长笛音色（蒙上纱的声音），在指板上；用全弓尽可能快速，*pp*，用低把位，如：

(♩= 48) 克莱策：练习曲，第5首

321. *pp*

全弓在指板上

b. 黑管音色（自然的正常的声音），在指板和琴马之间正中部分；每个音持续较久；*mf*；如：

(♩= 48) (同上)

322. *mf*

在指板与琴马的中间

c. 双簧管音色（结实的声音），在琴马附近拉“延绵”音（137页）（或连弓，一弓尽可能多拉），*ff*，如：

(♪= 48) (同上)

323. *ff*

靠近琴马

(♩= 48) (同上)

324.

靠近琴马拉　许多作曲家为了获得一种神秘的效果而在作品上注明“靠近琴马拉”(sul ponticello)记号，纯从发音角度看，这种拉法不应采用，因为它的目的是奏出掺杂有听得很清楚的不规则的泛音并带有“喳喳”声的不纯净振动的效果。如果完全是出于名家个人的用心，有意要求奏出“乐音和噪音”交织在一起的这种异国情调的奇幻的效果（如在G弦上拉的«摩西»幻想曲第三变奏中，帕加尼尼就注明要用上述拉法），那当然不反对用此种奏法。但在下例中：

舒曼：d小调三重奏，第1乐章



其实，如果“在指板上拉”(sulla tastiera)，可以免除在琴马近处而又需拉 *p* 时所发出难听的“喳喳”杂音，更容易获得所要求的神秘的、来自远处的音响效果，但舒曼注的却是“靠近琴马拉”的记号，这个注恐怕是出于他的误解（如果如此评论象舒曼这样天才不算大不敬的话）。在乐队演奏中，如根据作曲家的注明记号而靠近琴马拉，则比较还能奏出接近所要求的效果，正象小提琴的其它一些特殊手段一样，这些手段在独奏中采用是不能容忍的，但作为集体的表现手段时却能收到好的效果（如慢的颤指，“乱砍”重音）。

为了奏出明显的遥远的印象，有时可以采用一种看上去象是过份靠近指板的运弓方法，用这种方法所奏出的效果非常美妙，但几乎不为人所知。例如：

巴赫：恰空舞曲



所奏出的是一种绝对虚无缥缈的音响效果，听者会自然而然地联想到风琴的回音效果。

8.音响作为表现的手段

音的表情　我们以上所讲的都是关于如何使弦的振动达到最大限度的纯净，也就是说，使振动不掺杂音。这确是很重要的，但是在有助于进一步达到更理想的小提琴演奏的从简单到复杂的各种技巧因素中，它虽然绝对必要，但还只不过是一个最初步的因素。然而只有在完全掌握了它之后，才能说是接近了一切音乐创作的最终目的：把发音作为表现手段。

回顾前述，我们可以说在表现每一级的力度和速度时都有一个可以称之为最好的方法。然而在给音响以灵魂方面又如何呢？在表现力方面又如何呢？我们的最亲切的内在感情是否也能通过技巧手段传达到弦上？无疑地，答案是肯定的。如何传达，是否能教导？无疑地，答案是否定的。因为传达感情的两手的动作非常复杂，完全无法控制，根本不可能加以记录分析。掌握了全部技巧手段的小提琴家能够找到表达他的感情的动作并把这些动作联结起来，然而他的动作过程却完全是下意识的，正象演员的面部表情或手势一样。如果不是下意识地去作，将是很不好的，因为对于这样一种不可测的、并已经近乎灵化的复杂动作，只要稍微企图人为地去影响一下，毫无疑问地便会直接破坏了各种表情。

如果我们把注意力只放在研究关于有利于传达表情的音质的一般性方面，而不再去追究如何传达表情，则我们倒真的能理解到一些东西。在这方面，我们可以说，明显可以看到的与传达表情有关的动作大体上有两种：一种是右手的食指的压力，另一

种则是左手的颤指。

可以说，食指按弓杆的那个关节是手臂所有其它部分肌肉所作的动作的汇合交织点。前已说过（见114页），我认为，食指由于它的“领导”地位和作为沟通弓和对弓施加力量的手臂各部肌肉的主要媒介物，是在发音中（决定弦振动的纯净以及音力的大小程度）占最重要地位的因素。

如果说右手决定弦振动的纯净和音力的大小，则左手的颤指是直接地决定音质。用肌肉充分松驰自如的方法而不是按照某种坏的习惯奏出的颤音最能充分表现内心下意识的要求（见71页）。

右臂掌握力度的变化，左手则表现内心感情，两手联合起来控制速度快慢。左右手臂之间的基本分别只是：力度和速度的产生主要是意志的有意识的表现结果，而颤指则是我们一般心理状态和先天气质的最细致的表现。如果一个学生的颤指太慢是由于技术上的不足，则我有办法使它变为快的颤指。但如果他的慢颤指完全是由于他的个性造成的，则我永远无法（我也不愿去尝试）使它变为快颤指。因此，从技术观点看，颤指快慢是可以改变的，但事实上，只有当个人在心理上也起了相应的变化时这种改变才有可能。

两手在表情中的关系 我们现在必须研究一个值得注意的事实。经验证明，在音响表现方面有着两类截然不同的小提琴家。一类是有着美丽的音质，这种音成为他们所掌握的技巧的一个组成部分。无论何时，无论情绪高低，也无论演奏时带表情与否，他们永远能奏出这种美丽的音。这种美丽的音永远在他们的掌握之中。我们称之为天然美的音。

另一类，问题则没有这么简单。他们必须先把音深深地浸润

到情感中，给音以灵魂，然后才能奏出他们个人所具有的音质。当他们演奏时没有内心要求，或情绪不好，或身体欠佳，则发出的音给人以“干”“冷”的印象。它需要感情给它以生命和血肉。为了把它与天然美的音区别开来，我们称这种音为受激发的音。在19世纪中，伊扎耶是掌握天然美的音的最杰出的代表，而约阿希姆则是掌握受激发的音的最理想的代表。

天然美的音 究竟两种音哪种更好一些，这个问题很难回答。无疑问地是，掌握天然美的音的人比另外一种人要省事得多。对他来讲，音乐会之前，没有练习的必要。甚至当他演出时，他刚一开始演奏，便掌握了有诱惑力的音响表现（在大多数情况下，他掌握这种表现比掌握手指技巧还有把握）。这当然是有利的。然而这类小提琴家很容易养成情感上的懒惰和“例行公事”的习惯。他们会认为，既然很明显，这种只是表面看上去象是传达了内心表情的音质已经足够产生情感的幻觉，何必还要另费力量呢？何必还去感觉呢？最后他变成了这样的小提琴家：他的美丽的音在头十分钟内惊倒并吸引了听众，但过了一会听众便在同等程度上感到厌倦了。

受激发的音 掌握受激发的音的艺术家处于较困难的地位。当他拿起他的乐器后，在一开始他的发音没有任何吸引力，只是拉了一会以后，在作品的启发下，逐渐增加了敏感性，这时他的发音才比较“温暖”，并且在顺利的情况下也能达到热情的高峰。最理想的是，能掌握本身就美的音，同时又不满足于那种不言自明纯是表面上满足感官的音响效果，而仍力求表现作品所特有的内在价值。可以设想，这两种在效果方面根本不同的演奏方法在表现形式上也会有明显的不同。事实上也如此。被激发的音

的特点是颤指具有某种僵硬性，右手的音响表现力则基本上是好的（只是为补足颤指僵硬的不足而过份一些）；而天然美的音正相反，特点是颤音好，只是过份生动活泼，但运弓则表现为某种单调乏味，甚至笨拙失灵。为了了解造成这两种情况的技术上的原因，需作如下说明：如果说左右手的合作是1，则左右手自然各为$\frac{1}{2}$，各占合作的一半。

这样的话，则一方面颤音应该好，另一方面运弓的力度也应象颤音同样地具有表现力。如果颤音不够好，不够$\frac{1}{2}$，譬如说只够$\frac{1}{4}$，则不足的$\frac{3}{4}$必须完全由右手负担了；这时右手则必须对弦加过强的压力。反过来，如果在合作传达表情中，颤音过强，等于$\frac{3}{4}$，则只剩$\frac{1}{4}$的任务需要右手负担，这样产生的力度自然是薄弱的、不足的和单调的。

下面的试验似乎可以证实这个“按比例传达情感”的理论。如果完全不用颤音（左手＝0）去拉一个长的持续音，则会发现用力把弦压到发出的声音只有“喳喳”声而别无其它声音的程度（右手＝1）并不困难。但这时如加上颤指，则会很清楚看到再加上述那样过大的压力则很困难，并且在颤指很强的情况下这样作几乎根本不可能（当然弓子必须靠近琴马运弓）。在实际演奏中情况也是如此。

除了那种能够按照平均的比例$\frac{1}{2}$：$\frac{1}{2}$把他的感情从他的灵魂流传到手上的理想的小提琴家外，还有颤指才能较低、但有过份用力加强音力倾向(左手$\frac{1}{4}$，右手$\frac{3}{4}$)的冰冷类型的小提琴家和颤指过强、但音力小而缺乏变化（左手$\frac{3}{4}$，右手$\frac{1}{4}$）的柔弱类型的小提琴家。一切小提琴家（就是很明显的技巧完备的小提琴家也同样），都应确知他属于或接近这两类中哪一类，这一点是极其

重要的。如果是颤指不足，音力过大，则应作颤指练习，并作 *p* 的练习从而减轻弓子压力；如情况相反，则应练习夸张的力度变化练习(如索兹[H.Scholz]的«力度练习»)，同时少用或根本完全不用颤指。无论如何，在传达感情方面，两手作用要平衡——这是每一个希望达到具有最高的表现能力的小提琴家所应努力奋斗的主要目标之一。

其它影响发音的因素 音不准(特别是按半音时距离太远)或是整个音响都高或都低，对表现力会有严重的损害。弦振动的次数越准确，音传送得越远，越动听，乐器本身的声音也越好。一般的听众在听到一个小提琴家奏出很美的但却是不准的音时本能地感到不舒适，并常常不知为何不舒适。但一个听觉敏锐的听众不久便能发现他感到不舒服的原因是因为演奏者的音不准。

手指过尖，则按弦的那块肉垫过小或过细，发出的音常缺乏华彩。补救这个生理缺陷的唯一可能的办法是手指按弦时“平卧”一点，人为地加宽与弦接触的肉垫（见33页）❶。

最后还需提到用人为地取消乐器某部分的办法减弱音量的方法，如：

(1)不用腮托：这样琴身的左下部分便不能参与振动。

(2)腮下垫一块护布，这样它同时也遮盖了琴身下半部，使之不能振动。

(3)用柔皮遮盖右上的琴肋以防止汗水浸蚀琴木，这样，上部琴肋便不能参与振动。

所有这些或类似的人为的方法应该绝对不用。从技术上讲，柔弱的音响效果，是用弱音器奏出的。木头的、骨头的或金属的

❶ 适合拉小提琴的手外表总是不美观的，因为指尖很宽——原注。

弱音器都可以用。根据经验，木头的声音最好，所谓“音狐”弱音器（其中填充有一块铅）比一般弱音器弱音效能还大，用它之后并可在原不适合演奏的室内演奏。还有一种所谓“弱音小提琴”（Mute Violin），比一般小提琴要小。一般来说，使音响具有变弱的效果应视为小提琴艺术中最廉价的手段之一。具有高的艺术地位的小提琴家只是在作曲家注明使用的情况下才采用。常用的加弱音器进行练习的方法绝不可采用。因为加上弱音器后发出的声音比它真正的声音要好听得多，给耳朵以虚假的印象，从而欺骗了耳朵。所用的弱音器越矮越好，以免妨碍在弓根运弓。

发音的技巧是整个小提琴演奏技巧中最有价值的部分。纯净的发音是情感的最有效的阐释者。

然而对于达到尽可能完善的“再创造”的目的来讲，它永远只能是一种手段。把奏出尽可能最美的音响作为理想目的的小提琴家还不配称自己为艺术家。因为在他看来，艺术作品不过是给声音作陪衬。这样他便把手段当作了目的。

关于发音问题的研究到此结束了，同时也结束了我的整个著作的第一部分（也是最基本的部分）即“一般技巧”的讲述。的确，一般技巧只不过是小提琴演奏艺术中的“工匠”部分，然而只有那些能够最完备地掌握他们的“匠术”的人才可能再创造一个艺术作品。要想爬上雅各的梯子❶，必须先学如何爬才行！

---

❶雅各(Jacob)是圣经里所说的以色列人的祖先，他在梦中看见天使上下天梯。——译注。